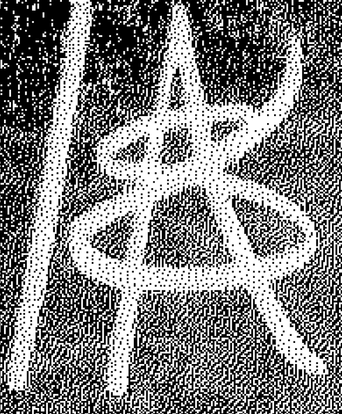
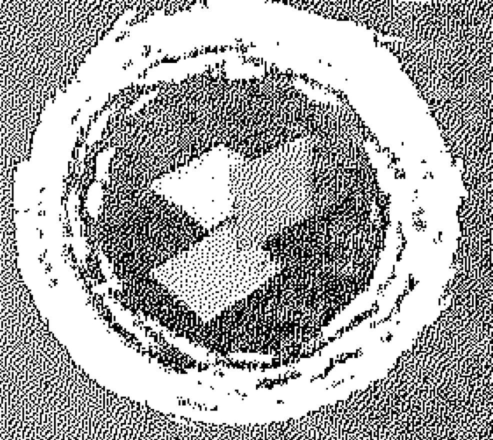




مدرسة الأداء التمثيلى

أعمال المؤتمر الدولى الكندى حول طرق التدريس المسرحى

تحت إشراف: جوزيت فيرال

ترجمة: د. بريهان عادل

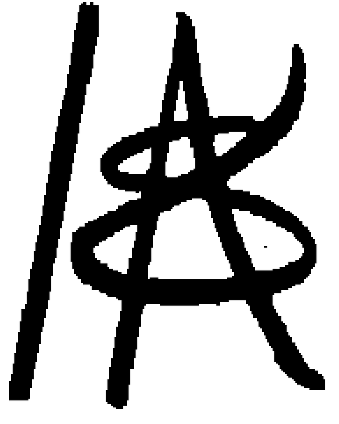
د. رانيا عادل

مراجعة: أ.د. سلوى لطفى

إهـــــــداء ٢٠٠٧

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - وزارة الثقافة

القاهرة





وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

مدرسة الأداء التمثيلى

أعمال المؤتمر الدولى الكندى حول طرق التدريس المسرحى

تحت إشراف : جوزيت فيرال

ترجمة : د. بريهان عادل
د. رانيا عادل
مراجعة : أ. د. سلوى لطفى

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسى

لأعمال المؤتمر الدولى

L'école du jeu
France, Suisse, Belgique

Le Passevent
2003

كلمة وزير الثقافة

عندما قرأت رسالة " **يوم المسرح العالمى** " التى كتبها هذا العام الكاتب المسرحى المكسيكى " **فيكتور هوجو راسكون باندا**" استوقفنى فيها إعادة تعريفه للمسرح، إذ يؤكد أن " **المسرح يحرك، ينير، يثير القلق، يزعج، يسمو بالروح، يكشف، يتحدى ويخرج عن التقاليد، إنه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو أول فن يجابه الخواء، والأشباح، والصمت، ليضع الكلمات، والحركة، والنور، وفورة الحياة. . إنه تواصل سحرى يتبادل فيه الناس بالأخذ والعطاء ما يعمل على تغييرهم** ". وفى تصورى أن هذا التعريف جاء ليجيب عن سؤال : لماذا المسرح ؟. ولا خلاف أن المسرح -كما أشار التعريف- صانع لحظات التماس الفورى، الحى، تلك اللحظات الدائمة التجدد مع الحياة، التى تصوغ الإنسان والحياة من جديد، وذلك ما يتبدى من تاريخ تطوره. لكن -فى تصورى أيضًا- أن رجل المسرح المكسيكى، عاود تأكيد تعريفه للمسرح لينبه لخطورة القطيعة التى يمكن أن تحدث بين المسرح والقفزات اللاحقة، والمتغيرات الهائلة التى أعادت صياغة العالم

فى الألفية الثالثة، إذ عندئذ يصبح المسرح غير قادر على إحداث التغيير، إذا لم يكن قادراً على قبول التغيير. إن العالم يتقدم ويتغير، ومسئوليتنا لا تسمح لنا أن نترك حياتنا تبقى على ما هى عليه، وهو الأمر الذى لا يتأتى إلا بالحوار والانفتاح، ومواجهة العزلة، ورفض الصمت، لذا كان -وما زال عندى- جوهر الفكرة التأسيسية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أن يكون أحد المعابر العملية التى تجسد هذا الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث كان من الصعب إنجاز هذا الحوار بكثافته وتنوعه فى غير شكل اللقاء الدولى الذى يحتضن حضور تجارب مسرحية متنوعة، متعددة لثقافات العالم وحضاراته، تطرح أفكارها ومفاهيمها على خشبات مسارح القاهرة، وينفتح أصحابها كلٌ على غيره، باستهداف التأمل، وإثراء المعارف والوجدان. الجميع يجربون، فالزمن نفسه ليس سوى حقل تجربة، تخرج بنا من تحت الحقن المتواصل نحو العزلة، وتحمينا من اختلال الأمن الذهنى، ساعتها يتجلى سحر المسرح، حيث ينجح فى تغييرنا، وأيضاً يجعلنا نلمس أصغر قاسم مشترك بيننا وبين غيرنا، ونتفهم معنى اختلاف الآخر، فنحاول التلاقى معه.

تأتى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ونحن مازلنا نعيش آثار الحرب المدمرة على شعب لبنان الشقيق، لكن رغم الجراح النازفة، والخسائر الفادحة، لم تفلح محاولات التخويف فى كسر صمود شعب لبنان، وأحد تجليات الصمود فى مشاركة الفنانين والمثقفين اللبنانيين فى هذه الدورة، والتى تأتى دليلاً على أن محاولة نشر ثقافة الخوف بالتدمير لن تجدى.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يطرح مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى ندوته الرئيسية هذا العام موضوع "**أدبيات التأسيس للتجريب المسرحى ووثائقه، قراءات فى المسار (من نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين)**".
صحيح أن هذا الموضوع - رغم خصوصيته - يبدو طرحًا لسؤال الحرية فى الفن عامة، لكن الصحيح أيضًا أنه طرح لمسار سؤال الحرية فيما يتصل بالحياة عمومًا، وذلك من خلال الكشف عن أساليب القوى التى ترفض الحرية وتهددها، وأيضًا بتشخيص توترات طاقات التغيير الفكرية والإبداعية، التى تربطها سلسلة من التحولات المتتابعة؛ إزاء سيطرة التصورات المنغلقة عما حولها، والمنكفئة على ذاتها. ثم بتتبع جدل مملكة الخيال الإنسانى - بوصفها مملكة شرف الإنسان - فى مواجهاتها لتلك القوى التى تعجز عن تصحيح ذاتها، وتقاوم الفهم، وتمارس آلية إعاقة الحرية؛ بالإصرار على ممانعة ممارسة إبداع لا يتناقض مع الزمن ومستجداته، تلك الممارسة التى تجسد الحضور فى الحياة، بانتباهٍ واعٍ وإرادىٍّ، حيث يعد تغييبها بمثابة أم الخطايا جميعًا.

لقد كان رهان هؤلاء المجددين التجريبيين هو حرية خشبة المسرح لتستوعب أكثر الأشكال المسرحية ابتكاراً وحداثة، انفلاتًا من تلك العلاقة بالماضى التى تتسلط على حضورهم الوجودى وتزيّفه بتصوراتها الثابتة.

نجح المجددون التجريبيون فى تغيير المشهد الإبداعى فى المسرح، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وهو ما يعنى فشل القدرة التدميرية لإرادة المبدعين المجددين، بوصفها استعداداً أوليًا للحرية، وقدرة على ممارسة تلك الحرية، وتأكيداً بأن ذلك يعد أيضًا منفذاً يسمح لكل حرية أن تستطيع البدء ثانية، رفضًا للجمود، ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفى التساؤلات ومحاولات الفهم، باعتبارها أهم تجليات الوجود الإنسانى وجناحى الحرية.

لقد بدأت محاولات المجاهرة بحرية نيل الحضور المغاير للمألوف فى الإبداعات المسرحية منذ القرن التاسع عشر، إذ اتخذت هذه المحاولات صيغة البيان المعلن فى فرنسا، عندما كتب **"فيكتور هيجو"** وثيقته الشهيرة **"مقدمة كرومويل"** عام ١٨٢٩ التى تعد **"إنجيل الرومانسية"**، من حيث ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الرومانى، استهدافًا لحرية الفنان فى التعبير، واقترابًا من ذاته، وواقعه وتجليات خياله.

وبالطبع ناهض الكلاسيكيون دعوة التحرر من القديم، بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم، وتشابك كتّاب المسرح الكلاسيكى مع كتّاب الرومانسية فى داخل المسرح ليلة العرض الأول لمسرحية **"هرنانى"** التى كتبها ١٨٣٠ **"فيكتور هيجو"** وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية، ودامت المعركة بينهما طيلة خمسة وأربعين يومًا هى مدة عرض المسرحية، واستمرت من نهايات القرن التاسع عشر، وتعددت صيغ المجاهرة دفاعًا عن حرية الإبداع المسرحى، سواء بإصدار البيانات النظرية، أو الدفع بإبداعات تتخذ من سعة الحياة ومستجداتها، وثراء الخيال وممكناته، وكثافة الحلم ودلالاته، منطلقات تتجاوز بها القوالب الثابتة للمسرح، فشكلت تراثًا من أدبيات ووثائق حركات التجدد التجريبية، جسدت مرتكزاتها الفكرية، والفنية والجمالية.

وتعتمد الندوة فى محاورها على إجراء حفريات لاستعادة الأدبيات والوثائق التى طرحها التجريبيون، ومهدت وأسست لموجات التجريب المتتابعة عبر نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين فى أوروبا وأمريكا، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وذلك بحثًا عن الأصل المشترك لكل حركات وتوجهات التجريب. فى ارتباطها الوثيق مع الخيال، بوصفه قدرة الممكن، ودلالة الاستعداد للجديد، وأيضًا فى ارتباطها بالحرية التى

ليست شيئًا آخر غير الخيال الخلاق للممكن، ثم فحص كيف كان مدخل هؤلاء التجريبيين إلى قضية الوجود، بمعنى هل كانت تجربتهم تستهدف فهم الذات لذاتها، وفهم الإنسان والحياة عمومًا؟ أم كانت انفتاحًا مطلقًا على الداخل، وانغلاقًا مطلقًا نحو الخارج؟

إننا نستعيد هذه الأدبيات والوثائق الخاصة بالتجريب، وننفتح عليها لنعيد قراءاتها. بحثًا أيضًا عن المعنى المضاعف فى مساراتها، ولنتعرف على أسباب تصلب بنية استقبالها فى مجتمعاتها، مع أنها كانت تحطم جليد الاعتياد الموروث الذى يتجسد على الواقع فيخفيه عن الأنظار، فيسود التكرار، وتسيطر النماذج المستعارة من الماضى. ترى هل مأساة الإنسان أنه يقاوم فهم ذاته وواقعه؟ أم يقاوم أن يكون أكثر حرية؟ أم أن الأوضاع الإنسانية هى أوضاعٌ صراعيةٌ حتمًا؟ تلك الأسئلة وغيرها ستجيب عنها النخبة الممتازة من المتخصصين فى المسرح من كل أنحاء العالم المشاركين فى هذه الندوة، وبالتأكيد سيقدمون لنا بيانًا عن الحرية وكيف شاركت فى شحذ الوعى حتى لا ينزلق الحاضر عن زمانه.

صحيح أن وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى دائمًا يؤكد أن هذا المهرجان كاشف للضائع، ومؤثر فى الحاضر، وسوف يتناسل منه أبناؤه، والصحيح أيضًا أنه دومًا يؤكد على مداومة الجهد والرغبة فى الدفاع عن الحرية،

كاختيار سنده الجوهرى صلابة الإرادة، والصحيح كذلك أن فكرته ترسخت على مدى ثمانية عشر عامًا، وأصبح خطاب الحرية فى التعبير هو خطابنا السائد. فتحية واجبة للرجل الذى كان قادراً على تصدير إيمانه لكل من حوله، ولم يعرف اليأس يومًا.

أ.د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

اشارة

ان هذا الكتـاب يضم وقـائع الندوة الدولية لإعداد الممثل المنظمة من قـبل جامعة كيبيك في مونتريال وجامعة باريس Xنانتير والمقامة بمسـرح لا كولين القومي Théâtre National de la Colline (باريس- أبريل ٢٠٠١) . وقد أسهم المركز القومي للكتاب الفرنسي في تمويل نشر هذا الكتاب الجماعي.

سيرة المشاركين

ديديه أبادي

المدرسة الإقليمية لممثلي كان

Ecole régionale d'acteurs de Cannes- ERAC

ولد ديديه أبادي في عام ١٩٥٧ في مدينة أكس أون بروفونس. بعد إتمام دراساته في الاقتصاد، انضم إلى المكتب الإقليمي للمؤسسات الثقافية(Le (Bureau Régional des Entreprises culturelles ثم أصبح المكلف بالبعثة المسرحية Mission Théâtre لمنطقة بروفونس-ألب-كوت دازور. في عام ١٩٩١، التحق بالمدرسة الإقليمية لممثلي كان ليصبح المفوض العام بها في عام ١٩٩٧.

فيليب أدريان

الكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس

يعد فيليب أدريان كاتباً، سيناريست، مخرجاً وأستاذاً. أنشأ في عام ١٩٨٥ ورشة البحث والإنجاز المسرحي l'Atelier de Recherche et de Réalisation Théâtrale في منطقة لاكارتوشري دي فانسان. يعمل فيليب أدريان أستاذاً بالكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس فضلاً عن أنه يدير مسرح لاتومبات (العاصفة) Théâtre de la Tempête منذ ١٩٩٦. إن فيليب أدريان، الذي كتب عدة مسرحيات ومقتبسات مسرحية أخرج منذ عام ١٩٦٥ عدداً كبيراً

من المسرحيات في فرنسا وفي الخارج. في عام ١٩٩٧، حصل على جائزة موليير لأحسن كاتب ولأحسن عرض إبداعي عن مسرحية Kinkali لأرنو بدويه التي أخرجها لمسرح لاكولين، كما حصل على الجائزة الكبرى لمدينة باريس (فنون الخشبة) عن مسرحية هاملت لشكسبير التي عرضت بمسرح لاتومبات.

ريتشارد أرمسترونج

مركز بانف للفنون

for the Arts Banff Center The

يعد ريتشارد أرمسترونج رائد العمل الصوتي في أوروبا وهو أحد الأعضاء المؤسسين لمسرح روي هارت Roy Hart Theatre إبان الستينيات. يمارس ريتشارد أرمسترونج مهام وظائفه كأستاذ ومخرج ومؤدى performer منذ أكثر من عشرين عاماً. لقد ظل ريتشارد أرمسترونج، وهو عضو مؤسس لمسرح وينج التجريبي التابع لجامعة نيويورك بباريس، متخصصاً في العمل الصوتي ببرامج المسرح الموسيقي والأوبرا بداخل مركز بانف للفنون لمدة ستة عشر عاماً. ويدرس ريتشارد أرمسترونج بالفرق، والجامعات ومدارس الأوبرا في العالم أجمع. كما أنه انتهى منذ فترة قريبة من كتابة مؤلف حول عمله يحمل عنوان Voice chronicles: an anti-text book on the human voice. ويتعاون أرمسترونج مع ليندا بوشار بوصفه مخرج ومؤلف أغان في إبداع أوبرا مستوحاة من Book of Embraces لإيدواردو جاليانو (٢٠٠٢).

يوجينيو باربا

المدرسة الدولية لأونتروبولوجيا المسرح

International School of Theatre Antropology-ISTA

مسرح أودين، هولستبرو

يعد يوجينيو باربا أحد أبرز الشخصيات العاملة في مجال البحث المسرحي الحالي. في عام ١٩٦٤، أسس باربا مسرح أودين في أوسلو وهو عبارة عن مسرح معمل يتابع اليوم أنشطته في هولستبرو بالدانمارك. أخرج باربا اثنين وعشرين عرضاً، وهي عروض تم تقديمها بانتظام في أوروبا، آسيا، أمريكا الشمالية والجنوبية. في عام ١٩٧٩، أنشأ باربا الـ ISTA التي تعد جامعة جوالة للممثلين، وللراقصين، وللموسيقيين، ولواضعي النظريات المهتمين بالبحث في أسس الحضور المسرحي. كتب يوجينيو باربا عدة أعمال ومقالات مرتبطة بأونتروبولوجيا المسرح وهو العلم الذي قام بتعريفه وشارك في تطويره. ونذكر من هذه الأعمال على وجه الخصوص: The Secret Art of the Performer أو الفن السري للمؤدي (١٩٩١) الذي كتبه بالمشاركة مع نيكولاس سافاريس، و L'Anatomie de l'acteur أو تشريح الممثل (١٩٨٥) الذي أعيد طبعه تحت اسم L'énergie qui danse أي الطاقة الراقصة (١٩٩٥) و Le canoe de papier أو زورق الورق (١٩٩٣) و Théâtre: solitude، métier، révolte أو المسرح: وحدة، مهنة، تمرّد (١٩٩٩) و Terre de cendres et diamants أو أرض الرماد والماس (٢٠٠٠).

كليف باركر

مجلة نيو ثيتر كوارترلي

New Theatre Quarterly

يعمل كليف باركر مدرساً، وممثلاً، ومخرجاً وكاتباً، إلا أنه اشتهر على وجه الخصوص بكتابه Theatre Games: A New Approach to Drama Training (ألعاب المسرح: مقاربة جديدة للتدريب الدرامي). أعد باركر عدة عروض في إنجلترا وفي الخارج (ألمانيا، كولومبيا). كما نظم مهرجان Centre 42 وهو عضو بعدة منظمات انجليزية ودولية. شارك كليف باركر في أعمال تناولت مسرح القرن التاسع عشر، المسرح السياسي، المسرح الألماني والمسرح الشعبي. وكتب عدة مسرحيات للراديو، للمسرح وللتليفزيون. أحدث أعماله -الذي كتبه مشاركةً مع ماجي جال- يحمل عنوان British Theatre between the Wars 1918-1939(2001) أي المسرح البريطاني بين الحروب ١٩١٨-١٩٣٩. منذ عام ١٩٧٤ وحتى ١٩٩٦، قام باركر بالتدريس في جامعة وارويك كأستاذ كرسي بقسم الدراسات المسرحية. علاوة على ذلك، يشارك باركر سيمون تروسلر في اصدار مجلة نيو ثيتر كوارترلي New Theatre Quarterlyمنذ عام ١٩٨٥ .

جون باشفورد

أكاديمية لندن للموسيقى والفن الدرامي

London Academy of Music and Dramatic Art- LAMDA

درس جون باشفورد بأكاديمية لندن للموسيقى والفن الدرامي ثم بالمعهد القومي للفنون الدرامية، National Institute of Dramatic Arts (NIDA) بسيدني في أستراليا، حيث عمل خلال عدة سنوات. كان جون باشفورد مديراً مشاركاً لمسرح ناو Now Theatre في نيو ساوث ويلز ومديراً فنياً لفرقة ويرهاوس Warehouse Theatre Company بمدينة سيدني. عمل عند عودته إلى انجلترا لدى سير بيتر هال. كتب جون باشفورد New Australia (أستراليا الجديدة) لفرقة WTC وكذلك نسخة من Ghosts (الأشباح). ويدير باشفورد حالياً قسم الـ Foundation Studies بالـ LAMDA.

مارتين بولن

المدرسة العليا لمسرح جامعة كيبيك في مونتريال

شاركت مارتين بولن الحاصلة على دبلوم كونسرفاتوار الفن الدرامي بمونتريال في عام ١٩٧٥ في عدة أعمال مسرحية كمؤدية، ومبدعة ومخرجة. لقد أخرجت أكثر من ثلاثين عرضاً استحق العديد منها شهادات تميز من عدة جهات منها على سبيل المثال الأكاديمية الكيبيكية للمسرح

(Académie québécoise du théâtre- AQT) والاتحـــاد الدولـي للمـــاريونيت (Union Internationale de la Marionnette،UNIMA-USA). كـمـا حـصلت على جائزتين للمشاركة في إخـراج Albertine en cinq temps(ألبـرتين في خمسة أوقات) لميشيل ترومبلاى: جائزة Gémeauxوجائزة Téléfilm Canada. قـامت مـارتين بولن بالتـدريس في كـونسـرفـاتوار الفن الدرامي بمونتـريال (١٩٨٧-١٩٩١) وفي جامـعة كيبيك بمونتريال حيث تشرف على برنامج حـالياً برنامج الماجستير في المسرح.

دانيال بونوان

مدرسة المركز الدرامي القومي لسانت-إيتيان

Ecole du Centre dramatique national de Saint-Etienne

حصل دانيال بونوان على دكتوراه في علوم إدارة المؤسسـات في عام ١٩٧٢. ويدير بونوان الذي يعـمل مـخـرجـاً، وكـاتبـاً ، وممثـلاً la Comédie de Saint-Etienne(كوميديا سانت-إيتيان) بالمركز الدرامي القومي منذ عام ١٩٧٥. أخـرج بونوان قـرابة ستين عرضـاً سـواء في فـرنسا (وزويك لبوشنر، الملك ليـر وهاملت لشكسبير، فاوست لجوته، شخص مختلف لبوتو ستراوس، أولينا لمامت، مدرسة السيدات لموليير، إلخ) أو في الخارج (ألمانيا، بلجيكا، المكسيك، السويد، أسبـانيا). كما أخرج عدة أوبرات في فرنسا وفي ألمانيا، والعديد من الأفلام التليفـزيونيـة. عـلاوةً على ذلك، كتب بونوان Sigmaringenونشـر الكثيـر من الترجمات (شكسبير، جوته، بوشنر، ستراوس، بروكنر، هاري، ويدمر)

جون لويس بيسون

قسم فنون العرض، جامعة باريس نانتير، مركز الدراسات المسرحية بلوفان-لا- نوف

يعمل جون لويس بيسون أستاذًا بقسم فنون العرض بجامعة Paris X-Nanterreو بمركز الدراسات المسرحية بلوفان-لا- نوف. تتناول أبحاثه تاريخ المسرح وجمالياته خاصة الكتابات المسرحية الألمانية في القرنين التاسع عشر والعشرين وأداء الممثل. شارك بيسون منذ فترة قريبة في نشر Ecrits sur le théâtre(كتابات عن المسرح) لبرتولت بريخت بدار النشر la Pléiade. كما أدار نشر Théâtre complet(المسرح الكامل) لويديكايند بدار نشر Théâtrales. ويعد جون لويس بيسون مترجماً حيث ترجم بصورة فردية أو بالمشاركة مع جون جوردويل وهاينز شوارزينجر أعمال جورج بوشنر، كارل فالانتين، هينر مولر، هينريتش فون كليست، هينريتش هين، بوتو ستراوس، جوهان نستروي، كارل كروس، أرثر شنيتزلر، لوثر ترول وجوتفريد بن. تم نشر كتابهle théâtre de Georg Buchner، un jeu de masques (مسرح جورج بوشنر: تمثيل الأقنعة (في عام ٢٠٠٢ بدار النشر سيرسيه Circé.

آن بوجار

مدرسة الفنون- جامعة كولومبيا، فرقة سيتي SITI، نيويورك

تعد آن بوجار إحدى السيدات المخرجات الأكثر شهرة في الولايات المتحدة.

حصلت بوجار على دبلوم مدرسة بارد Bard College(BA) وماجستير جامعة نيويورك. أنشأت في عام ١٩٩٢ مع تاداشي سوزوكي فرقة SITIالتي تخصصت في التبادلات الثقافية الدولية، في إبداع مقاربات مسرحية جديدة وفي تدريب مهنيي المسرح. لقد طورت آن بوجار التي اشتهرت بكونها تربوية بعض المقاربات الفريدة الخاصة بأداء الممثل وخاصة في مدرسة الفنون بجامعة كولومبيا حيث تقوم حالياً بالتدريس. إن آن بوجار التي تم دعوتها للتدريس في العديد من الجامعات بالولايات المتحدة، بأوروبا وباليابان، حصلت مرتين على جائزة Obie Awardsفي عامي ١٩٨٨ و١٩٩٠ وعلى جائزة Bessie Awardفي عام ١٩٨٤ و على Guggenheim Fellowshipفي عام ٢٠٠٠ بالإضافة إلى ATHE Award لمجمل أعمالها المسرحية. آن بوجار التي رأست Theatre Communications Groupمن ١٩٩١ حتى ١٩٩٣ حصلت على لقب " "Modern Masterفي مهرجان ١٩٩٥ Modern Masters Festival، مسرح ممثلي لويفيل.

مارسيل بوزونيه

الكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس

درس مارسيل بوزونيه في المسرح المدرسي ثم الجامعي ثم من الدورات التدريبية للشباب والرياضة. ساعد روجيه بلين كما عمل مع ألفريدو أرياس، آلان أوليفيه، جورج أبرغيس، أنتوان فيتيه، بيتريكا إينوسكو، فيليب أدريان، ولوسيان بانتيليه. مَثل بوزونيه الريبرتوار الكلاسيكي والمعاصر (بيكيت، فوتيه، جويوتا، كوبي، أطلان). في عام ١٩٨٢، انضم مارسيل بوزونيه إلى فرقة لاكوميدي

فرانسيز ليصبح شريك في جمعيتها في عام ١٩٨٦. إن مارسيل بوزونيه الذي عمل أستاذاً بالمدرسة القومية العليا لفنون وتقنيات المسرح Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre ENSATTمن ١٩٧٩ وحتى ١٩٨٤ تم تعيينه مديراً للكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي في عام ١٩٩٣. أحدث أعماله Le Surmâleلألفريد جاري (١٩٩٣)، أميرة كليف المقتبسة من رواية لمدام لافاييت (١٩٩٥) و ديدون وإينيه لبيرسال (١٩٩٨). تم تعيين مارسيل بوزونيه مديراً عاماً للاكوميدي فرانسيز في يوليه ٢٠٠١.

ستيفان برونسشفيج

المدرسة العليا للفن الدرامي التابعة لمسرح ستراسبورج القومي

بعد إتمام دراسات فلسفية في ليكول نورمال سوبريور Ecole Normale Supérieure، حصل ستيفان برونسشفيج على إعداد مسرحي بمدرسة المسرح القومي بشايوه Chaillotالتي كان يديرها أنتوان فيتيه. أنشأ برونسشفيج حينئذ فرقته الأولى: المسرح-الآلة le Théâtre-Machine. في عام ١٩٩١، حصل على جائزة التجلي المسرحي عن نقابة النقاد لثلاثية رجال الثلج Les Hommes de neige. أخرج عدة مسرحيات وأوبرات منها بستان الكرز لتيشكوف (١٩٩٢)، دكتور فاوستس من رؤية توماس مان (١٩٩٣)، أونفتريون لكليست (١٩٩٤، مهرجان أفينيون)، وفي غابة المدن لبريخت (١٩٩٧). كما أخرج عدة مسرحيات في الخارج خاصة Measure for measureلشكسبير (١٩٩٧) ووزويك لبوشنر (١٩٩٩). كان ستيفان برونسشفيج مديراً للمركز الدرامي القومي

بأورليـون-لواريه-سـونتـر من عـام ١٩٩٣ وحـتى ١٩٩٨. ويدير المسـرح القـومي بستراسبورج من يوليه ٢٠٠١.

روبير كانتاريلا

مسرح ديجون بورجون

دخل روبيـر كـانتـاريلا الذي يعـمل مـخرجـاً وممثـلاً إلى المجـال المسـرحي مع مـارسيل مـاريشـال بمدرسـة لاكريبـه la Criée ثم مع أنتوان فيتيـه في شـايوه. في عـام ١٩٨٥، أنشـأ فـرقـة الدببـة la Compagnie des Ours ثم أخـرج غـالبـيـة نصوص فيليب مينيانا، نظراً لشغفه بالرغبة في اكتشاف أو إعادة اكتشاف كتاب القرن العشرين. منذ ١٩٩٣، يمارس روبيـر كانتـاريلا نشـاطاً منتظماً في الإعـداد خاصة بمدرسـة إرنست بوش ببـرلين حيث يدير ورشة عمل لطلبة قسم الإخراج من خلال نصـوص فرنسية معاصـرة. كما يدير سيمينار للإخراج المعاصر بمعـهد الدرسـات الأوروبيـة بجـامـعـة باريس VIII. في عـام ١٩٩٧، كـتب ونشـر مع جون-بيـار هان مـانيفستو Pour une formation à la mise en scène (من أجل الإعـداد للإخـراج). منذ يوليـه ٢٠٠٠، يدير كـانتـاريلا مـسـرح ديجـون بورجـون- المركـز الدرامي القـومي. وقد أوكلت له المدرسـة القـومـيـة العليـا لفنون وتقنيـات المسرح بمسرح ليون إنشاء قسم للإعداد للإخراج.

جون- جابيرال كاراسو

معد ومخرج

يعتبر جون- جابيرال كاراسو ممثلاً ومخرجاً. حصل كاراسو على دبلوم معهد الدراسات السياسية بجرونوبل. شارك كاراسو الذي تتلمذ على يد جاك لوكوك في حركة انبثاق مسرح الأطفال بفرنسا إبان السبعينيات. أدار الرابطة القومية للمسرح والتعليم l'Association nationale théâtre et éducation ANRAT بباريس من ١٩٨٧ وحتى ١٩٩٩ وذلك بعد أن كان مديراً مساعداً لمسرح لوبريميه L'Opprimé (المكبوت) مع أوجيستو بوال (٧٨/٨٥). قام بالتدريس بمعهد الدراسات المسرحية بجامعة باريس III، بمركز الدراسات المسرحية بجامعة باريس X و بالكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس. شارك مع جال لوكوك في تحرير كتاب الجسد الشاعري Le Corps poétique (دار نشر أكت سود، ١٩٩٧).كما شارك جون نوال روي في إخراج فيلم تليفزيوني بعنوان السفرين لجاك لوكوك (قناة أريته، ١٩٩٨). نشر كاراسو -الذي كتب العديد من المقالات عن المسرح- بذور المسرح (Graines de théâtre)عند دار النشر لانسمان المسرح، التعليم، الجماهير الشابة: صراع قد يخفي آخرين (لانسمان، ٢٠٠٠) (peut en cacher.. jeunes publics: un combat éducation Théâtre deux autres). ويدير حالياً رابطة بحث لوازو رار L'oiseau râre (العصفور النادر).

يان كوليت

ممثل، باريس

أنشـأ يان كـوليت مع بيـار برادينـاس فـرقـة القـبـعـة الحـمـراء Théâtre du Chapeau Rouge وسـاهـم في عشـرات الـعـروض الإبداعيـة لهـذه الفـرقة منهـا "الأيدي الملوثة" لجـون بول ســارتر و"Freaks Society" لجــاكي بوب "وبـابليـون" لآلان جوتريه. كمـا مَثل في عروض أخرى منهـا "السفـر الثـابت" لبروفوست وهـي مسـرحيـة أخـرجهـا أونتـوان كـامبـو، ضـوضـاء لإينـزو كورمـان التـي أخـرجهـا آلان فـرانسون، "مـدام دو سـاد" لميشيمـا التي أخرجتهـا صـوفي لوكاشفسكي، كـوارتيت لهينر مولر التي أخرجهـا جون-لويس مـارتينيلي، "الثلاث أخوات" لتشيكوف التـي أخـرجهـا مـاتيـاس لانجوف و"عطيل" لشكسـبيـر التى أخـرجهـا دومـينيك بيـتوازيه، والتي لعب فيهـا دور إياجو. كمـا مَثل يان كوليت فـي التليـفزيـون والسينمـا خـاصـة في أفـلام "العـشـاء" لإيدواردو مـولينـارو، جـان الفـتـاة لجـاك ريفـات وتيـخـو لإنكي بيـلال.

جون- فرانسوا دوزينيه

رابطة البحث في تقاليد الممثل

Association de Recherche des Traditions de l'Acteur- ARTA

إن جون- فـرانسـوا دوزينيه الذي يعمل ممثلاً منذ قـرابة عشـرين عامـاً وخـاصـة

في مسرح الشمس Théâtre du Soleil من عام ١٩٨٣ وحتى ١٩٩٠، يعد أيضاً كاتباً وتربوياً. لقد قام بنشر مسرح الفن، مغامرة القرن العشرين الأوروبية Théâtre d'Art، aventure européenne du Xxe siècle الذي نال في عام ١٩٩٧ جائزة رجال الأدب la Société des Gens de Lettres وكتاب من مسرح الفن إلى فن المسرح Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre. منحته جامعة لندن لقب Cassal speaker لعام ١٩٩٩. منذ ١٩٩٦، يعمل دوزينيه مدرساً ومسئولاً عن قسم فنون الخشبة والشاشة بجامعة بيكاردي-جول فيرن. بعد حصوله في عام ٢٠٠٠ على أهلية الإشراف على الأبحاث والتي كان عنوانها: ممثلون ومعلمو فن، أصبح اليوم مهيئاً علمياً لوظيفة أستاذ جامعي. يشارك منذ عام ١٩٩٩ في الإدارة الفنية لرابطة البحث في تقاليد الممثل Association de Recherche des Traditions de l'Acteur- ARTA.

رون إيست

مدرسة المسرح الجسدي، لندن

School of Physical Theatre، Londres

مؤسس ومدير المسرح الجسدي بلندن، يعد رون إيست المدير الفني لـ MCU Productions منذ ١٩٧٨. يعمل رون إيست الذي يعتبر منتجاً، ومخرجاً، وكاتباً وممثلاً منذ أكثر من ثلاثين عاماً في عالم المسرح المهني. درس في جامعة ألبرتا بكندا وفي مدرسة جاك لوكوك الدولية للمسرح، شارك في مهرجان Stratford Shakespearean كما أنه مثل في كندا، الولايات المتحدة وأوروبا. كتب إيست

وأخرج وأنتج ست عشرة مسرحية. علاوةً على ذلك، عمل رون إيست مخرجاً ومستشاراً بالسينما والتليفزيون. كما أنه قام بالتدريس في كندا وأوروبا وكتب الجزء الأول من سلسلة من جزئين تتناول عمله المسرحي: Moving Images (صور متحركة). وأخيراً، رأس عدة رابطات مثل جمعية تورونتو لاستديوهات التمثيل Toronto Association of Acting Studios، والجمعية الكندية للمايم The Canadian Mime Association، و Treasurer of the Playrights Union of Canada وحصل على جائزة سير تايرون جوثري.

جوزيت فيرال

المدرسة العليا لمسرح جامعة كيبيك بمونتريال

Ecole supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal

جوزيت فيرال أستاذة بالمدرسة العليا لمسرح جامعة كيبيك بمونتريال منذ ١٩٨١. تهتم فيرال على وجه الخصوص بنظريات التمثيل المسرحية. رأست فيرال الاتحاد الدولي للبحث المسرحي Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale FIRTمن ١٩٩٩ وحتى ٢٠٠٢. نشرت العديد من الأعمال منها: الثقافة ضد الفن، تجربة الاقتصاد السياسي للمسرح (١٩٩٠)، تشييد آثر زائل، لقاءات مع أريان منوشكين (١٩٩٥)، الإخراج وأداء الممثل: الجزء الأول، فضاء النص (١٩٩٧) والجزء الثاني، الجسد على الخشبة (١٩٩٨) وكذلك مسارات الشمس (١٩٩٨). أشرفت أيضاً على عدد من الكتب الجماعية مثل: المسرح في فرنسا، عشر سنوات من البحث (١٩٧٨)، مسرح، كتابة وإخراج

(١٩٨٥)، طرق الممثل: الإعداد للتمثيل (٢٠٠١). كما أن فيرال كاتبة لعدة مقالات نُشرت في المجلات الأوروبية، الأمريكية والكندية.

بريجيت جاك

فرقة باندورا

ممثلة ومخرجة، تتلمذت بريجيت جاك على يد أنتوان فيتيه. في عام ١٩٧٦، أسست فرقة باندورا مع فرانسوا ريجنو وأخرجت Paysage de ruine avec personnages(مشهد دمار مع أشخاص) لدانيال سالناف. لقد أنجزت بريجيت جاك وهي أستاذة للفن الدرامي بالمدرسة القومية العليا لفنون وتقنيات المسرح ENSATTمنذ ١٩٨١ عدة أعمال منها موت بومبيه لكورناي (١٩٨٥) وإلفير جوفيه ٤٠(١٩٨٦) وهو العرض الذي قدم في جولة وطنية وقومية. من ١٩٩١ وحتى ٢٠٠١، تم تعيينها في إدارة مسرح لاكومين دوبارفيليهThéâtre de la Commune CDN d'Aubervilliersمع فرانسوا ريجنو. ومن بين أحدث ما أنتجته، لينييد L'Enéideالفرجيل (مهرجان مارسيليا، ١٩٩٩)، الأوديسيه L'Odyséeلهومير (مهرجان أفينيون، ٢٠٠٠) و Peine d'amour perdues(Love's labour lost-الآلام الضائعة للحب) لشكسبير (جامعة ويسترن متشجين، ٢٠٠١).

جون جوردويل

قسم فنون العرض، جامعة باريس -Xنانتير

كاتب، ومخرج، ومترجم، يعد جون جوردويل وكيل هينر مولر للدول الفرانكفونية منذ نهاية السبعينيات. كتب جوردويل الذي يعمل مدرساً بجامعة باريس -Xنانتير عدة أعمال منها الفنان، السياسة، الإنتاج (١٩٧٦) والمسرح، الفنون والدولة (١٩٧٩) ومسرحية بييترو أرتينو (١٩٨٥) التى أخرجها للاكوميدي دي جنيف. ترجم بصورة فردية أو مشاركة مع جون-لويس بيسون نصوص لجورج بوشنر، كارل فالنتين، هينر مولر، هينريتش فون كليست، هينريتش هين، لوثر ترول، جوتفريد بن. قام بإخراج مشهد تحت المراقبة وطريق الدبابات لهينر مولر وطبيعة الأشياء لليكراس مع جون-فرانسوا بيريه. طبع منذ وقت قصير "مسرح النظرة؛ جيل أيو، رفض التأثير بالكلام" (٢٠٠٢).

آلان كناب

مخرج، وكاتب

آلان كناب ممثل، وكاتب درامي، ومخرج. في نهاية إعداده بمسرح مدرسة ماريني Théâtre-Ecole Marignyفي عام ١٩٥٩، حصل على عدة أدوار في سويسرا وفي فرنسا بالمسرح، بالراديو وبالتليفزيون. في عام ١٩٦٣، خطى أولى خطواته في الإخراج مع مسرحية "الكوريين" لميشيل فينافر وأصبح المدير الفني لمسرح فو نيه Théâtre des Faux-Nezبلوزان. بعد ذلك بخمس سنوات، أسس

آلان كناب في هذه المدينة le Théâtre-Création الذي ابتكر بداخله تربية فريدة من نوعها عمل على تطويرها بعد ذلك في مدرسته الخاصة بباريس وعلى نقلها عبر الدورات التدريبية في أوروبا وكيبيك. كان كناب مدير المدرسة العليا للفن الدرامي بالمسرح القومي بستراسبورج من ١٩٨٣ وحتى ١٩٩٠ ثم عين بعد ذلك أستاذاً في الـ ENSATT ثم في جامعة باريس -X نانتير. وبالتوازي مع أنشطته كمخرج ومدرس، يتفرغ آلان كناب لكتابة النصوص الدرامية خاصة (لقاءات، مجرد كلمة، واختبار الفأر) Juste un mot et Test du rat ،Rencontres والنصوص التربوية مثل AK، une école la création théâtrale (1993).

كيفين كولك

مسرح وينج التجريبي التابع لمدرسة تيش للفنون- جامعة نيويورك

Experimental Theatre Wing of th Tish School of the Arts- New York University

كيفين كولك هو مدير مسرح وينج التجريبي التابع لمدرسة تيش للفنون، بجامعة نيويورك حيث يدرس التمثيل والإخراج منذ عشرين عاماً. قدم بالمدرسة أكثر من مائة عمل، كما مثَّل مع روبرت ويلسون، آن بوجار، لي مابو ماينز، ذا بيلدر أسوسياشن، ذا إيوا لاب وهولدرنس وأخرج عدة مسرحيات تم عرضها في الأماكن التالية: Theatre for، The Atlantic Theater Company،Seattle Rep The Huntington Theater، American Playhouse PBS،a New Audience Company. حصل كيفين كولك على إعداده من قبل جروتوفسكي، جو شايكين،

ويليم إسبر (ميسنر) وماري أوفرلي (٦ Viewpoints). كما قام بالتدريس في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية وتم دعوته كضيف بـPerseverance Theater بألاسكا.

ميشيل لابورت

المدرسة العليا لمسرح جامعة كيبيك بمونتريال

أستاذ ومحلل نفسي، يدير ميشيل لابورت المدرسة العليا لمسرح جامعة كيبيك بمونتريال منذ ١٩٩٦. فضلاً عن ذلك، فهو عضو بلجنة الإعداد بالمعهد الدولي لمسرح - يونسكو Institut International du Théâtre-Unescoكما أنه يشارك في إدارة لانوفال لين (القمر الجديد) وهي فرقة من مونتريال كتب لها عدة أعمال درامية. آخر ما قدمته هذه الفرقة هو ثلاثية السيرة الذاتية لإليز Autobiographie d'Elyseوهي سيرة ذاتية خيالية تم عرضها في l'Espace Libreفي موسمي ١٩٩٨-١٩٩٩ و٢٠٠٠. نشر لابورت عدة مقالات منها: تمثيل الممثل إصلاح أو قلق جديد في الحضارة وهومقال ساهم به في المؤلف الجماعي رغبة التمثيل الذي نشرته Librairie Théâtrale et ADAPT Editions.

جيرار لوران

الكونسرفاتوار القومي لمنطقة بوردو

يعمل جيرار لوران ممثلاً، ومخرجاً، وأستاذاً مسرحياً، ومستشاراً للدراسات

ومسئولاً عن قسم المسرح بالكونسرفاتوار القومي لمنطقة بوردو. من أشهر إخراجاته المسرحية Les Mamelles de Tirésiasأو ثدي تيريزياس لأبولينير، وزويك لبوشنر، لوتارتوف لموليير، مرات-ساد لويس، الرب الأول لكارنيفالي، الدم لفوتييه، لاتيبايد لراسين، مائة جملة لمروحة لكلوديل و كاديلاك، حفلات وعنف لكولومب. في الأوبرا، أخرج أعمال دونيزيتي، ماسنيت، جلوك وموزار. وأخيراً، من بين أهم الأدوار الرئيسية التي لعبها على الخشبة، نستطيع أن نذكر دور الملك في أسيأكلون؟ المتطفل في كلمات الحب، أوريست في أندروماك و الإنسان في ليلة قبل الغابات.

بول لازار

وستر جروب، بيج دانس سيتر، جامعة نيويورك

بول لازار هو المدير الفني المساعد لفريق بيج دانس سيتر ، الحاصل على جائزة Obie-Award. أخرج عدة مسرحيات للفرقة تم عرضها في جميع أنحاء الولايات المتحدة قبل أن تُعرض في جولة خلال المهرجانات في فرنسا، بلجيكا، إيطاليا وجورجيا. عضو مشارك في وستر جروب، مثّل لازار في Brace up، The Hairy Ape،Emperor Jones. كما مثّل مؤخراً في Cowboys and Indiansلريتشارد ماكسويل. مسيرته الفنية كممثل سينمائي تشمل أدواراً في Mickey، Philadelphia، Lorenzo's oil، Beloved،Silence of the Lambs ، Married to the Mob، Six Ways to Sunday، Henry fool،blue Eyes أحدث أفلام هال هارتلي Monsterوعدة أفلام أخرى. يقوم لازار بتدريس التمثيل والإخراج بجامعة نيويورك في روتجرز.

جردا ماركو

أكاديمية المسرح البافاري

Bayerische Theaterakademie August Everding

ميونخ

ممثلة حاصلة على دبلوم Max-Reinhardt-Seminarبفيينا، درست جردا ماركو بجامعة ميونخ اللغة والأدب الألماني وكذلك التاريخ والعلوم السياسية. تكتب جردا ماركو لعدة مسارح ألمانية ونمساوية كما أنها تدرس الكتابة المسرحية بالـ Mozarteum de Salzburgوالـ Otto-Falckenberg-Schuleوالـ Bayerische Theaterakademieبميونخ. كتبت جردا ماركو كتباً ووثائق متخصصة في مجال تاريخ الثقافة. منذ ١٩٩٥، تدير المدرسة العليا للفن الدرامي Bayerische Theaterakademie August Everding.

برايان مايكلز

معهد الدراسات العليا بإسن،

Folkwang-Hochschule

درس برايان مايكلز الفلسفة بجامعة سوسكس. عمل مايكلز مديراً فنياً،

وممثلاً، ومخرجاً بمسرح الجامعة ثم عزل نفسه بألمانيا الغربية في السبعينيات وأنشأ بها أول مسرح مهاجر: Il Teatro Siciliano(المسرح الصقلي). قدم العديد من العروض بإيطاليا، هولندا، النمسا وسويسرا وشارك في العديد من المهرجانات الدولية. منذ عام ١٩٨٥، عمل كمخرج مستقل للمسرح وللأوبرا في أوروبا كما عمل كمخرج في عدة مهرجانات خاصة مهرجان فيينا،Bregenzer Festspiele وCantiere di Montepulciano. منذ ١٩٩٤، انضم كأستاذ إلى معهد الدرسات العليا بإسن الـ Folkwang Hochschule Essen،وهو أحد أهم المعاهد الفنية بألمانيا، حيث يدرس التمثيل والإخراج. في عام ١٩٩٧، أنشأ فرقته الخاصة التي تتخصص في العمل التجريبي والبحث المسرحي: ألا وهو فريق وايلدلايف.

ميشيل مونيت

المركز الدولي لأبحاث الممثل

International Centre for the Research of the Actor ICRA

درس ميشيل مونيتا في كلية العمارة بنابولي حيث أولى اهتماماً كبيراً للسينوغرافيا ودراسة الجسد في المكان، كما درس المايم الجسدي مع إيتيان دوكرو وعمل على إتقان تقنيته في مدرسة الإيماء الجسدي الدرامي وفي المدرسة القومية لسيرك فراتيليني. منذ ١٩٧٦، عمل كممثل، مؤدي للمايم، مصمم رقصات، ومخرج. كتب مسرحيات للأطفال وأنشأ الجمعية المسرحية Le Nuovole. في عام ١٩٨٦، أسس la Scuola di Mimo(مدرسة الإيماء) ومنذ

ذلك الحين، يدير عدة ورش لتدريب الممثلين والأساتذة عبر أوروبا. كما ساهم في جزئين هامين من تاريخ المسرح وهو عمل من فكرة ماركو دي مارينيس: Mimo e teatro nel 1900و Drammaturgia dell'Attore.

بو مونتارد فارناس

معهد مسرح لاديبوتاشيا

Institut del Teatre de la Diputacia

برشلونة

درس بو مونتارد فارناس بمدرسة عمارة برشلونة. عضو مؤسس لفرقة مسرح El Globusوللمركز الدرامي del Vallèsالذي أداره من ١٩٨٦ وحتى ١٩٩٢، يعمل بو مونتارد فارناس أستاذاً للأداء بمعهد مسرح لاديبوتاشيا Institut del Teatre de la Diputacioببرشلونة منذ ١٩٧٤ وأصبح مديره منذ ١٩٩٢. أخرج قرابة ثلاثين عملاً درامياً خاصة La Cruche cassée(الإبريق المكسور) لكليست الذي نال عنه الجائزة الأولى القومية للإخراج في عام ١٩٨٧ من إقليم كتالونيا ومدينة برشلونة ورجل لرجل وهي المسرحية التي نال عنها الجائزة الأولى الـ Serra d'Orفي عام ١٩٩٢ لأفضل إنتاج مسرحي. خلال السنوات الأخيرة، تخصص في الإدارة المسرحية للأوبرا وأخرج عدة أعمال من أهم ما أنتج الريبرتوار الدرامي الغنائي: كوست فان توت، حلاق إشبيليه، دون باسكال، مدام باترفلاي، Un Ballo in maschera، روميو وجوليت، La Cenerentola، Il trovatore،، زواج فيجارو وDie Fledermaus.

ميشيل نادو

كونسرفاتوار الفن الدرامي بكيبيك

حصل ميشيل نادو على دبلوم كونسرفاتوار الفن الدرامي بكيبيك في التمثيل عام ١٩٨٠ وفي الإخراج عام ١٩٨٣ وعلى دبلوم مدرسة جاك لوكوك عام ١٩٨٥. يعمل نادو على جميع خشبات الكيبيك منذ عشرين عاماً بوصفه كاتب، وممثل، ومخرج، وأستاذ ومدير فرقة. في عام ١٩٨٧، أصبح ميشيل نادو المدير الفني لـ Théâtre Niveau Parking وهي فرقة متخصصة في الإبداع وفي الريبرتوار المعاصر. كتب ميشيل نادو أول نص له في عام ١٩٩٣: BUREAUtopsie وتبعه خمسة أعمال أخرى. يقوم ميشيل نادو بتدريس الإيماء الأساسي في كونسرفاتوار الكيبيك منذ ١٩٨٦ ويؤدي مهام المدير منذ ١٩٩٦. حصل على جائزة أفضل إخراج من مؤسسة مسرح تريدنت في عام ١٩٩١ عن عرض حلاق أشبيليه وفي عام ١٩٩٣ عن BUREAUtopsie وفي عام ١٩٩٩ عن موت وكيل متجول. نالت مسرحيته جان والملائكة جائزة Masque لأفضل إنتاج بالكيبيك عام ١٩٩٥ .

ستانيسلاس نوردي

مدرسة مسرح المسرح القومي لبريتاني، رين

تم إعداد ستانيسلاس نوردي من قبل فيرونيك نوردي ثم في الكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس. في عام ١٩٨٨، أنشأ مع فيرونيك نوردي فرقة نوردي Nordey. ثم أخرج عدة مسرحيات من بينها نصوص لباسوليني، كولتس، جيبير، شكسبير، لاجارس علاوة على أوبرا لكلود فيفيه. كممثل، لعب ستانيسلاس نوردي في كثير من الأعمال منها رأس من ذهب لكوديل، المصطافين لجوركي، شابتاي لسادين، بيلاد لباسوليني و أخيراً مات، أخيراً توقفت الأنفاس لشواب. من عام ١٩٩٥ وحتى ١٩٩٧، انضم نوردي للإدارة الفنية لمسرح نانتير-أموندية كما كان مدير مسرح جيرار فيليب بسان دوني من ١٩٩٨ وحتى ٢٠٠١. أما الآن فهو مدير مدرسة مسرح بالمسرح القومي لبريتاني، رين.

ماريون نورث

مركز لابان، لندن

كان الإعداد الذي حصلت عليه ماريون نورث من رودلف لابان له تأثير حاسم على مهنتها وكذلك على الخبرة التي اكتسبتها منه لكونها ساعدته في التدريس وفي النشر في العشر سنوات الأخيرة من حياته. قامت ماريون نورث بالتدريس مع لابان ومع ليزا أولمان بـ Laban Art of Movement Studio (استديو لابان لفن الحركة) كما ساعدت لابان في العمل البحثي. اشتملت مهنتها على تصميم

الرقصات، تدريس الرقص ودراسة الحركات المميزة للطفل بدءاً من الرضيع وحتى المراهق. تضمنت أعمالها المنشورة التي لا يزال يعاد طبعها منذ عشرين عاماً Introduction to Movement Study(1971)،Personality Assessment through Movement(1972) وعدة مقالات في المجلات المتخصصة بانجلترا والولايات المتحدة. تدير ماريون نورث مركز لابان بلندن منذ عام ١٩٧٣. طورت مع زملائها بالمركز برامج البكالوريوس، الماجستير والدكتوراه وكذلك البرنامج القومي والدولي لنشر الرقص على قاعدة أكبر من الجمهور.

توماس أوسترماير

Schaubühne برلين

مخرج وعضو بالإدارة الفنية بالـ Schaubühne ببرلين، دَرَس توماس أوسترماير الإخراج بمدرسة إرنست بوش العليا للفن الدرامي ببرلين. خلال سنوات دراسته، عملاً مساعداً وممثلاً بـ Manfred Karge بفايمر ثم بالفرقة البرلينية Berliner Ensemble. أخرج طبول في الليل لبريخت والمجهولة لبلوك وفقاً لمنهج مايرهولد البيوميكانيكي وذلك قبل أن يحصل على دبلوم الإخراج في عام ١٩٩٦ بعرض بحث فاوست/أرتو. من ١٩٩٦ وحتى ١٩٩٩، عمل توماس أوسترماير مخرجاً ومديراً فنياً لـ la Baracke بالمسرح الألماني Deutsches Theater ببرلين. في عام ١٩٩٨، حصلت la Baracke على لقب "مسرح العام" إلا أن ذلك لم يحول دون غلقها في يوليه ١٩٩٩. منذ سبتمبر ١٩٩٩، أصبح أوسترماير عضواً بالإدارة الفنية ومخرجاً بالـ Schaubühne. نال جائزة "الحقائق المسرحية الجديدة" من الاتحاد الأوروبي للمسرح بتاورمينا.

ماكس بارفوندري

كونسرفاتوار لياج، Théâtre et Publics(مسرح وجماهير)

في عام ١٩٧٨، أصبح ماكس بارفوندري أستاذاً للفن الدرامي بالكونسرفاتوار الملكي بلياج (بلجيكا) ومدير Théâtre et Publicsوهو مركز أبحاث وتطبيقات مسرحية. بين ١٩٩٣ و٢٠٠٢، أصبح بارفوندري سكرتير اللجنة الدائمة للإعداد بالمعهد الدولي للمسرح-يونسكو. وبالإضافة إلى إدارته للورش والعروض في بلجيكا وفي الخارج، يعمل بارفوندري في الإخراج وفي إدارة ممثلي عدة عروض خاصة كوميديا بلا عنوان لريزانتيه، ليليوم لمولنار وخدع سكابان لموليير. كممثل، لعب في الأم لبريخت، سالومي/جزء وفقاً لوايلد، عدو للشعب لإبسن، سانت جان المجازر لبريخت وكذلك حلاق أشبيليه لبومارشيه. كما مَثل في الزواج لكانيتي و يا للحسرة أن تكون فتاة ليل لفورد و في رواندا ٩٤. توفي ماكس بارفوندري في الحادي عشر من نوفمبر ٢٠٠٢.

ناتاليا بوجوسوفا

الأكاديمية الروسية للفن الدرامي GITIS

تعمل ناتاليا بوجوسوفا مدرسة بالأكاديمية الروسية للفن الدرامي GITIS/RATIمنذ عام ١٩٨٠، إذ تدرّس بها الإلقاء والتقديم لتليفزيون الدولة الروسية منذ عام ١٩٩٤. تعد بوجوسوفا متخصصة في المسرح الروسي المعاصر

في السياق الدولي وخاصة في أعمال فامبيلوف. نشرت دراسات في المجلات المتخصصة بروسيا، فنلندا، فرنسا وسوريا. كما ساهمت في كتابة دليل المدارس المسرحية العليا: الخطاب المسرحي (١٩٩٩). تعمل ناتاليا بوجوسوفا كذلك أستاذ بالمدرسة المستقلة للسينما والتليفزيون Internews التابعة لاتحاد الصحافة منذ عام ٢٠٠٠.

توماس براتكي

مدرسة جاك لوكوك الدولية للمسرح

تتلمذ توماس براتكي على يد جاك لوكوك خلال الثمانينيات ثم عمل لسنوات عدة مع الـMummenschanz. في عام ١٩٩٢، بعد آخر جولة عالمية للفرقة، أصبح أستاذاً بمدرسة جاك لوكوك. وبالتوازي، بدأ خطواته الأولى في الإخراج وشارك مع مسارح الولايات المتحدة، آسيا وأوروبا. منذ وفاة جاك لوكوك في عام ١٩٩٩، يدير براتيكي المسيرة التربوية بالمدرسة في باريس.

ماريو ريموندو

مدرسة باولو جراسي Civica Scuola Paolo Grassi، ميلانو

نشر ماريو ريموندو الذي ساهم في عدة مجلات ثقافية، إيطالية وأجنبية العديد من الدراسات حول المسرح. كما عمل ناقداً مسرحياً لمجلتي

Il Dramma e Sipario وFiera Letteraria. كخبير مسرحي، عمل في بينالي فيينا بمهرجان المسرح المعاصر (١٩٦٠-١٩٦٨ و١٩٧٥-١٩٧٦) وكذلك في الـ Rassegna Internazionale dei teatri Stabiliبفلورنسا (١٩٦٨-١٩٧٣). من ١٩٩١ وحتى النصف الأول من عام ١٩٩٣، كان ريموندو إدارياً مفوضاً بـL'Ente Piccolo Teatri della Citta di Milano. كما كان مسئولاً عن الإنتاجات المسرحية المسجلة للفيديو والحلقات الخيالية التليفزيونية لـ Radiotelevisione Italianaمن ١٩٦٨ وحتى ١٩٩٤. يدير حالياً مدرسة الفن الدرامي بميلانو la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi.

أليس رونفار

المدرسة القومية لمسرح كندا

أليس رونفار مخرجة. شاركت بين ١٩٧٦ و١٩٨٠ في جميع الإبداعات الجماعية للمسرح التجريبي بمونتريال بوصفها ممثلة، وعاملة إضاءة، وريجيسير وسينوغراف. أخرجت لعدة كتاب من أمثال كوكتو، هاريسون، موليير وبيساو. من أهم إنجازاتها إخراج إيفون أميرة بورجون لويتولد جمبروويز في عام ١٩٩٨ (جائزة Masqueلأفضل إخراج)، سيرانو دي برجوراك لإيدمون روستون في عام ١٩٩٦ (جائزة Gascon-Rouxلأفضل إخراج) و Provincetown Playhouse juillet 1919، j'avais 19 ansلنورمان شوريت في عام ١٩٩٢ (جائزة رابطة نقاد المسرح). كما شاركت أليس رونفار في بعض العروض الراقصة وكتبت بعض النصوص للخشبة. من ١٩٩٤ وحتى ٢٠٠١ كانت منضمة إلى الإدارة الفنية للقسم الفرنسي بالمدرسة القومية لمسرح كندا.

بول-أندريه ساجال

ممثل ومخرج، المركز الإقليمي لفنون السيرك والشارع، أونجيه Angers

بعد حصوله على إعداده في مدرسة جاك لوكوك بباريس، شارك بول-أندريه ساجال منذ ١٩٧٣ في قرابة ستين عرضاً مسرحياً في فرنسا وفي الخارج كممثل، ومخرج وكاتب. قادته الجولات المختلفة والتعليم إلى الدانمارك، السويد، ألمانيا، إيطاليا، تونس، السنغال، المغرب، إندونيسيا وكندا. منذ عام ١٩٩٤، أصبح ساجال أستاذاً بالمركز الإقليمي لفنون السيرك والشارع بأونجيه. في عام ١٩٩٦، قام بالتدريس في جامعة ألبرتا ثم بجولة لمدة شهرين في فانكوفر، أوتاوا، تورونتو، سادبيري، بروك ومونتريال. في عام ١٩٩٨، أخرج اقتباس لمسرحية زيجة عند البرجوازيين الفقراء لبريخت بـ Cégep de Sainte-Thérèseثم في عام ١٩٩٩ أصبح محاضراً ومسئولاً عن البعثة بمدرسة جاك لوكوك بباريس. ويدير حالياً سيمينار على القناع بـTeatro Nuovo de Turin.

مارجريت شولر

معهد فنون إرنست بوش العليا للفن الدرامي، برلين

Hochschule fur Schauspielkunst Ernst Busch

بعد حصولها على ماجستير الفلسفة من جامعة إينزبروك، درست مارجريت شولر من عام ١٩٩٠ وحتى ١٩٩٤ بمعهد فنون إرنست بوش العليا للفن الدرامي

الـ Hochschule fur Schaupielkunstوحصلت على دبلومها. تم تعيينها بعد ذلك كأستاذة بالـ Tubingenوبالـ Vereinigte Buhnen Frazحيث تعمل أيضاً ممثلة. تدرس مارجريت شولر بالـHochschule fur Schauspielkunst Ernst Busch منذ عام ٢٠٠٠.

أندريه ستيجر

كونسرفاتوار لوزان

ولد أندريه ستيجر بجنيف في عام ١٩٢٨ ودرس في كونسرفاتوار جنيف قبل أن يتجه إلى باريس لإتقان إعداده بمدرسة Rue Blancheوبالسوربون. كان لستيجر نشاطاً بارزاً أثناء اللامركزية الفرنسية كما كان شديد التمسك بالإدارة الفنية للمسرح القومي بستراسبورج ولمسرح Parvisببروكسل. عميد قسم الفن الدرامي بكونسرفاتوار لوزان من ١٩٨٤ وحتى ١٩٩٤، قام ستيجر بالتدريس في عدة مدارس. أخرج قرابة مائتي نص لكتاب مختلفين مثل لابيش، شكسبير، موليير، بريخت وبوتو ستراوس ومَثل في عروض شديدة التنوع أيضاً. عضو بالـ Société des Auteurs(مجتمع الكتاب)، ترجم ستيجر واقتبس وألف الكثير من النصوص والمقالات. يخصص أندريه ستيجر الشغوف بنقل المعرفة جزءاً كبيراً من وقته للمحاضرات والدورات التدريبية التي تتداخل فيها أفكار دائمة حول المسرح.

ندى سترانكار

ممثلة، باريس

عملت ندى سترانكار، التي حصلت على إعدادها في كونسرفاتوار الفن الدرامي بباريس من ١٩٧١ وحتى ١٩٧٤، سنتين في فصل أنتوان فيتيه الذي لا تزال تتعاون معه منذ سنوات. مثلت على وجه الخصوص في مسرحية فيدرا لراسين، إيفيجيني أوتيل لفينار، لوكراس بورجيا لفيكتور هوجو وكذلك في عدة مسرحيات لموليير وماريفو. عملت كذلك في عدة عروض: صحوة الربيع لويديكاند من إخراج بيار رومان، هملت لشكسبير من إخراج باتريس شيرو، الوهم الكوميدي لكورناي من إخراج جورجيو ستريهلر، بريتانيكوس لراسين من إخراج آلان فرانسون وحكاية شتاء لشكسبير من إخراج لوك بوندي.

كلود ستراتز

كونسرفاتوار جنيف ESAD

ولد كلود ستراتز في زيورخ ودرس بجنيف حيث ساعد خلال سنتين جون بياجيه بمركز دراسات أصول العلوم. درس مبكراً للغاية جميع أوجه المسرح بوصفه ممثل ومساعد في مسرح الجيب Théâtre de Poche ومدرس بقسم التوجيه وأستاذ بالـ ESAD. عمل مخرجاً في بادئ الأمر مع مجموعة هواة ثم انتقل إلى مسرح كاروج Carouge ولاكوميدي دي جنيف. أوكل له بينو بيسون عمل عرضين لماريفو في فصل واحد. كان لقاؤه مع باتريس شيرو حاسماً. من

١٩٨٢ وحتى ١٩٨٩، كان أحد المتحدثين الذين لا يمكن الاستغناء عنهم والمفضلين للمخرج الفرنسي بمسرح أمونديه دي نانتير. أدار كلود ستراتز لاكوميدي دي جنيف من ١٩٨٩ إلى ١٩٩٩. كان مسئولاً عن فصول الفن الدرامي وعن الـ ESADبكونسرفاتوار الموسيقى بجنيف حتى عام ٢٠٠١. في هذا العام، تم تعيين كلود ستراتز مدير الكونسرفاتوار القومي للفن الدرامي بباريس.

برندسوشر

أكاديمية المسرح البافاري

Prinzregententheater Bayerische Theaterakademie August Everding

درس برند سوشر في هامبورج وفي ميونخ تاريخ المسرح، والأدب الألماني وكذلك تاريخ الفن. حصل على دكتوراه في الفلسفة. في عام ١٩٨٠، أصبح محرراً بجريدة الـ Suddeutsche Zeitungبميونخ. منذ ١٩٩٨، يعمل سوشر أستاذاً بالمدرسة العليا للفيلم والتليفزيون Hochschule fur Film und Fernsehen ومسئولاً عن برنامج نقد المسرح والفيلم. عضو بالـPEN، نشر سوشر عدة نصوص عن المسرح وعن الفن منها موسوعة من جزئين عن المسرح الأوروبي. تمت ترجمة كتبه إلى الروسية والبرتغالية.

مارك سوسي

المسرح القومي الشاب JTN.

بعد حصوله على ليسانس الفلسفة والقانون، أعد مارك سوسي في عام ١٩٧٩ ورشة عمل عن الكتابة البوليسية مع لويس شارل سيرجاك وبرونو بايان بمدرسة TNS. في نفس العام، أخرج فيلمين قصيرين: جو الذي عرض على FR3 والليلة المتغيرة لريزفاني. من ١٩٨٠ وحتى ١٩٩٠، كان سوسي مستشاراً فنياً للإخراج. وفي نفس هذه الفترة، كان إداريا بجمعية Pénélope التي يديرها برونو بايان. من أشهر عروضهما "هي" لجونيه، توركاتو تاسو لجوتة، أوديب في كولون لسوفوكلس (الذي قُدم بمهرجان أفينيون) وشليمان، حلقات مجهولة لبايان. من عام ١٩٩١ وحتى عام ٢٠٠٠، كان مديراً مساعداً لمسرح لاباستي ومديراً فنياً لريرتوار سان-جيروم المتخصص في نشر المسرحيات الأوروبية المعاصرة. يدير سوسي المسرح القومي الشاب منذ سبتمبر , ٢٠٠٠

لاري ترمبلاي

المدرسة العليا لمسرح جامعة كيبيك بمونتريال

وفقاً للإشارة المحددة والجذابة للكاثاكالي التي درسها خلال سفره إلى الهند أنتج لاري ترمبلاي في عام ١٩٨٥ Les Mille grues. في نفس العام، أدى الدور الرئيسي في Province Playhouse juillet 1919، j'avais 19 ans لنورمان شوريت. ثم أخرج عدة مسرحيات لسترنبرج، بوتو ستراوس وله هو شخصياً

ونشر قرابة خمسة عشر كتاباً (ما بين المسرح، والشعر، والسرد، والدراسات، والروايات). في عام ١٩٩٣، تم نشر Le Crâne des théâtres(جمجمة المسارح) وهي دراسة حول أجساد الممثل عرض بداخلها لاري ترمبلاي مقاربته للتشريح الفكاهي. كتب للمسرح عدة كتب من بينها انهيار المصير، درس في التشريح، الغول، عبقرية شارع درولبه، The Dragonfly of Chicoutimi، المتحدث من بطنه ورولر. تم ترجمة مسرحياته إلى عدة لغات وتم عرضها دولياً. حصل لاري ترمبلاي على الجوائزالكبرى من جمعية راديو-كندا Société Radio-Canada عن مسرحية تيبيلوس Tibullus. لاري ترمبلاي أستاذ بالمدرسة العليا لمسرح جامعة كيبيك بمونتريال حيث يدرّس التمثيل.

أندريه ويلمز

ممثل، باريس

ممثل مسرحي وتليفزيوني وسينمائي، بدأ أندريه ويلمز مهنته في عام ١٩٧٩ مع مسرحيتي فاوست لجوتة وبال لبريخت. عمل ويلمز مع مخرجين من أمثال أندريه إنجل، وجون- بيار فانسان، وجاك لاسال، وآن بوجار، وديبورا ورنر، وهينر جويلز، وكلوس مايكل جروبر، وجون جوردويل وجون فرانسوا بيريه. مَثل أندريه ويلمز النصوص الكلاسيكية والمعاصرة بدءاً من أنتيجونة لسوفوكل حتى الطاعون لبرنار شارترو ومن عطيل لشكسبير حتى طريق الدبابات لهينر مولر. يمارس ويلمز الإخراج منذ بضعة سنوات. أخرج بصفة خاصة ألفريد ألفريد لفرانكو دوناتي والرغبة لفرانز زافيه كروتز التي عرضت بمسرح لاكولين القومي في عام

١٩٩٩. في السينما، لعب أندريه ويلمز في عدة أفلام منها تارتوف لجيرار دو بارديو، الجدة دانيال والحياة نهر طويل هادئ لإيتيان شاتييه، القارئة لميشيل دوفيل والجحيم لشابرول.

تمهيد

إن ندوة إعداد لممثل أم نقل معرفة طرق التدريس المسرحى : هل يتم تدريس التمثيل؟ التي تم تجميع مداخلاتها في هذا الكتاب كانت منظمة من قبل مسرح جامعة كيبيك في مونتريال بمساعدة قسم فنون العرض بجامعة باريس Xنانتير. لقد عقدت الندوة بمسرح لاكولين بباريس في الفترة من ٢٧ وحتى ٣٠ أبريل ٢٠٠١ بناء على مبادرة من الكيبيك. لقد أشرفت جامعة كيبيك في مونتريال على الندوة التي عقدت في باريس والتي ضمت قرابة أربعين مشاركاً من عشر دول مختلفة. وكان عدد الجمهور كبيراً : حيث حضر خمسمائة شخص قدموا من آفاق جغرافية مختلفة وأحياناً شديدة التباعد (أستراليا، روسيا، جنوب أفريقيا، الولايات المتحدة، كندا وأيضاً ألمانيا، إيطاليا، المملكة المتحدة، أسبانيا وفرنسا بالتأكيد).

وبالتالي أقدم جزيل الشكر لمن آمن منذ البداية في هذا المشروع: كريستيان بييه Christian Biet الذي لم يتردد في المجازفة في هذه مغامرة وكذلك جون لويس بيسون Jean-Louis Besson الذي شاركنا بصداقته وبثقته الدافئة في جميع مراحل المغامرة.

إن ندوة بمثل هذا الحجم لم تكن لتعقد إن لم تستفد من مساعدة أشخاص آمنوا في هذا المشروع ودعموه بقوة. وعلى ذلك أشكر كاترين جوان Catherine Joannes المسئولة عن البعثة بإدارة التعليم العالي، آلان فرانسون Alain Françonمدير مسرح لاكولين، روش دوني Roch Denis مدير مركز التعاون

الدولي الفرانكو-كيبيكي CCIFQوكذلك آلان هيرزوج Alain Herzog، تييري بيلو Thierry Pillot، ريمي بول Rémy Paul...فبدون دعمهم جميعاً، وبدون الشغف بالمسرح الذي يسيطر بالفعل على جميع من قابلناهم، لما استطعنا تجميع هذا العدد من الفنانين، من مسئولي مدارس المسرح ومن التربويين القادمين من آفاق متباينة. وأقدم وافر الشكر أيضاً إلى فاليري داردان Valérie Dardenneلما قدمته من حضور ومن نصائح ثمينة في جميع مراحل هذا المشروع.

أشكر كذلك جميع الهيئات -الكثيرة العدد- التي دعمتنا مالياً. فبلا مساهماتها، لم يكن هذا التجمع الهام ليرى النور. وأشكر أيضاً لجنة المساعدة في النشر التابعة لجامعة كيبيك في مونتريال التي سمحت بإعداد هذه المداخلات.

وفي الختام، لا يسعني سوى توجيه الشكر الخاص إلى جوديت بيليتيه Judith Pelletier، لور دونزيه Laure Donzé، كاترين بورجوا Catherine Bourgcois وفرانسواز بودرو Françoise Boudreaultاللاتي ساعدتني في هذا المشروع وكذلك إيرين بولوش Irène Boullocheوإيزابيل روشيه Isabelle Rocherاللتين تولتا ترجمة غالبية النصوص. فبفضل حضورهن، وحماستهن وطاقتهن، أصبح هذا المشروع ممكناً.

جوزيت فيرال

المقدمة

جوزيت فيرال

المدرسة: عقبة ضرورية

لا يوجد، لم يعد موجوداً -إذا افترضنا أنه كان موجوداً- إعداد واحد للممثل. فنصوص الممثلين، الشهادات على الماضي وكتابات الباحثين تدل على أن التمثيل كان في مجمله متنوعاً ومتعدداً. فالاختلاط لم يكن فقط لغوياً. ففي مجال التمثيل، فرض التنوع نفسه منذ الأزل. وإذا كان تاريخ المسرح يعطي لنا أحياناً الانطباع بأن نمطًا واحدًا من التمثيل كان غالباً في عصر معين، فإن ذلك انطباع أسسناه بطريقة مخالفة لما يجب القيام به. فبجانب الأشكال الغالبة -أو التي يطلق عليها غالبة- كان هناك دوماً وفرة لأشكال مسرحية أخرى كانت تدعو بدورها إلى تقنيات تمثيل متنوعة.

كان القرن العشرين ثرياً على وجه الخصوص بهذه التقنيات التي وجدت أرضاً خصبة أرست جذورها فيها. كما كان عصراً -وهذه من المتناقضات بلا شك- بذل جهداً خاصاً لإرساء أخلاقية للممثل مرتبطة ليس فقط ببحث تقني ولكن أيضاً بتكاملية منهج حياة.

إن المراقبة البسيطة لتطور المسرح يبرهن لنا أيضاً على أن تنمية تقنيات التمثيل كانت تتم غالباً -كي لا نقول دائماً- في ارتباط بممارسة مسرحية خاصة. إن الإصلاحات الأساسية لفن الممثل كان يتم النظر إليها بالتزامن مع

إعادة تشكيل جذري للمسرح سواء كان الأمر يخص ستانيسلافسكي، مايرهولد، جوفيه أو جروتوفسكي.

إن تطور تقنيات وأساليب التمثيل تعتمد على حالة معينة من المعرفة العلمية. ففي الواقع، إذا كان من اللازم التوصل إلى قاسم مشترك لتنوع أساليب التمثيل على مر العصور، فإنه يجب البحث عن هذا القاسم في العلاقة التي تربط بالضرورة المسرح بالعلم. وعلى ذلك، تبدو أساليب تمثيل عصر ما تابعة للصورة التي يشكلها الرجل عن جسده وعن المعرفة المكتسبة بخصوصه أكثر من تبعيتها للتطور البسيط (والأوحد) للمسرح[1]. إن هذه المعرفة المتغيرة عبر القرون تدعو بدورها مفهوم متغير لإعداد الممثل مرتبط بالضرورة بالعصر الذي يندرج فيه.

وكما تؤكد فيولا سبولين Viola Spolin التي أثر تدريسها في عدة أجيال من الممثلين الأمريكيين والتي كانت شديدة الحساسية تجاه نسبية تقنيات العلوم، على أن "تقنيات المسرح أبعد من أن تكون مقدسة. إذ تتغير أساليب المسرح بصورة جذرية مع السنوات لأن تقنيات المسرح تقنيات اتصال. وبالتالي تتغير المناهج لتلبي احتياجات عصر ومكان معين"[2]. ولا نستطيع أن نكون ضد هذه التوكيدات. فلننقل من جديد أن كل جيل يطرح بطريقته الخاصة سؤال التقنية والتعلم. وتختلف المقاربات وفقاً للأهداف المطروحة وللمسرح الذي نريد إبداعه. وعلى ذلك، فبعض المقاربات تفضل العقلانية في مقابل الانفعال، وبعضها يميل إلى الذكاء في مقابل الخيال، والبعض الآخر يهتم بالتقنية في مقابل اللاشعور.

إن في إطار أخذهم في الاعتبار لجميع هذه الآفاق، قام منظمو ندوة "إعداد الممثل أم نقل للمعرفة: هل يتم تدريس التمثيل؟" بإطلاق الأسئلة المطروحة للتفكير. لقد كنا نرغب عن طريق تنظيم هذا اللقاء في دراسة عنصر أساسي في المحيط المسرحي: وهو ما يمس إعداد الممثلين لخشبة اليوم. لم يكن هدفنا عمل كتاب تاريخي ولا جولة في المدارس لتحليل نظم سير العمل بها ولكن طرح السؤال الذي طالما صاغه فيتيه Vitez منذ أكثر من عشرين عاماً: هل يتم تدريس التمثيل؟ وإذا كان يُدرس، فما هو واجبنا، وما الذي يمكننا تدريسه؟ وهذه التساؤلات وجد فيتيه متعة في طرحها بطريقة متناقضة عن طريق صياغتها بصورة عكسية في الصيغة الصدامية التالية: ما الذي لنا الحق في تدريسه؟

طرق وأصوات الإعداد

إن طرح سؤال الإعداد هو عبارة عن تمركزنا في وسط استفهامات خاصة بنمط التمثيل الذي تفضله المدرسة بقدر ما هي خاصة بمحتوى التدريس الذي يجب إعطائه بها للوصول إلى الغايات المستهدفة.

علاوة على ذلك، فالاختيار الأول الذي يفرض نفسه على الطالب -وهو الاختيار الذي سيحدد كل إعداده المستقبلي وسيوجهه لشكل ما من المسرح دون غيره- هو اختيار المدرسة. وتتاح عدة طرق أمام الراغب في التمثيل:

١- تندرج على رأس القائمة المدارس "المؤسسية": الكونسرفاتوارات، المدارس القومية للمسرح والأكاديميات[٣] . وغالباً ما يتم انتقاد هذه المدارس بسبب رتابة تعليمها أو الإعداد شديد الالتزام الذي تقدمه والذي يوجه الطالب

لشكل واحد من المسرح (المسرح القائم أساساً على تأويل النص). إلا أن غالبية هذه المدارس تعرضت خلال العقد الأخير إلى تحول عميق غير أهدافها وجعلها متوافقة أكثر مع مسرح اليوم. فمن الآن فصاعدا، تعطي هذه المدارس أهمية إلى تنوع تقنيات التمثيل بداخلها وتسمح بالعمل في المعامل والتجريب. ويظل هذا الإعداد الطريق الملكي الذي يختاره الطلبة الراغبون في التمثيل على الخشبات القومية والذين يفضلون الأشكال المسرحية و الجماليات المحددة مسبقاً.

٢- ثم تأتي بعد ذلك المدارس الموازية المعترف بها وغير المعترف بها. إن هذه المدارس المنتشرة سواء في أوروبا أم في أمريكا الشمالية تمثل غالباً بديلاً لكل من لم يستطع الالتحاق بالكونسرفاتوارات أو لكل من يهيئ نفسه للانضمام لها. ونالت بعض هذه المدارس اعترافاً دولياً أعطى لها صفة مدرسة كاملة توفر إعداد خاص تعجز أية مؤسسة أخرى عن إعطائه بنفس الطريقة وبناء على نفس القواعد. وتقوم هذه المدارس في أغلب الأحيان على تقنيات تمثيل أعطت لها الأولوية (القناع، العمل الجسدي، الارتجال، التجريب،..) وهي تقنيات متوافقة مع رؤية مسرحية خاصة بالمدارس (مسرح الحركة، مسرح التأويل، مسرح الإبداع). ويتم الاختيار خلال التعلم وفقاً لمسار الطالب ولقدراته الذي أظهرها على مر السنوات أكثر منه وفقاً للموهبة التي يبرهن عليها الطالب خلال التحاقه. ولعل مدرسة جاك لوكوك الدولية للمسرح بفرنسا هي أفضل وأشهر هذه المدارس. يجب كذلك ذكر بعض المحاضرات الخاصة مثل

le Cours d'art dramatique René Simon وle Cours Florent بفرنسا اللتين تستقبلان كل عام العديد من الطلبة الذين يحصلون بداخلهما على إعدادات كاملة. إنهما، بفضل تشابههما بالكونسرفاتوار من ناحية التنظيم ونوع الإعداد المقدم، أعدا أجيالاً عديدة من الممثلين.

٣- بالتوازي مع هذه الإعدادات الذي يتبع فيها التدريس برمجة محددة قائمة على التقدم التدريجي للتعليم، يوجد شكل آخر للتعليم منبثق بالأحرى من النقل. وهذا الشكل يرتكز على بعض معلمي مسرح اليوم من أمثال بروك Brook، فاسيليف Vassiliev، منوشكين Mnouchkine، سوزوكي Suzuki، بوجار Bogart وباربا Barba[٤]، على سبيل المثال لا الحصر ولكنه يظل مخصصاً لبعض "النخبة" ولا يمس سوى عدد قليل من الممثلين (بسبب الطرق الضيقة التي تؤدي إليه) في المحيط المسرحي الحالي. وتمر المعرفة في هذا التدريس بالاتصال الروحي، بمقابلة المعلم، بالعمل الدقيق في المعمل أو في البروفات وليس عبر برنامج عقلي للتعلم، للتقنيات وللخبرة. ويتم النقل في هذا التدريس بالترسيب وبتراكم بعض خبرات التمثيل. إنها أماكن لتطوير الممثل يواكب فيها التعلم الفني سلوك شخصي يمس الأخلاقيات[٥].

٤- يتزايد كذلك عدد المخرجين الذين تستوجب جمالياتهم ممثلاً مختلفاً عن ذلك الذي يتخرج من المدارس، وهؤلاء المخرجين يجدون أنفسهم مضطرين لأن يعدوا بأنفسهم الممثلين الذين يلجأون إليهم في عروضهم: الأمر الذي يذكرنا مثلاً بممثلي روبرت ويلسون، توماس أوسترماير، فرانك كاستورف،

إليزابيث لوكونت، روبرت لوباج، أو دوني مارلو، مثلما كان الحال مع ممثلي كانتور في الماضي. إن هذه الفرق التي لا تعد أماكن إعداد بمعنى الكلمة -فالمخرجين لا يعتبرون أنفسهم تربويين بالضرورة - تؤدي في نهاية الأمر إلى تشكيل ممثل مطابق للرؤية الجمالية للمجموعة من وجهة نظر المشاهد.

٥- يجدر علينا إعطاء مكانة متزايدة للإعدادات المقدمةفي الجامعات التي طورت برامج عملية كاملة بداخلها متفادية نوعاً ما عراقيل المؤسسة الجامعية لتوفير القاعات، الورش والإنتاج للطلبة. إن العديد من الجامعات بكندا والولايات المتحدة -التين تتمتعان بتاريخ أقدم من أوروبا في هذا المجال- تحتوي غالباً على أقسام للمسرح، وهي بمثابة مدارس حقيقية للممثلين مزودة بأماكن ووسائل من شأنها إعطاء برنامج إعداد للتمثيل (سينوغرافيا وإخراج) على نفس مستوى ذلك الذي يتم في المؤسسات الأخرى. إن هذه البرامج -التقليدية أحياناً و "البديلة"[6] في الأحيان الأخرى- تلبي غالباً احتياجات مسرح أكثر تجريبية: مسرح وينج التجريبي التابع لمدرسة تيش للفنون NYU، مدرسة الفنون بجامعة كولومبيا بنيويورك، برنامج الدراما بجامعة تورنتو أو المدرسة العليا للمسرح بجامعة كيبيك بمونتريال على سبيل المثال.

٦- أخيراً، حول عمليات الإعداد المختلفة التي تمنحها المدارس، أو الفرق أو المجموعات، تظهر تنظيمات أخرى تقدم إعداداً منتقياً قائماً على الدورات التدريبية المنتظمة التي تكمل أو تنوع الإعداد الذي حصل عليه الممثل من

- جهة أخرى. ويحاول هذا الإعداد إعطاء الممثلين إعداداً مرتبطاً غالباً بتقنية خاصة بالتمثيل (المسرح الجسدي، الإيماء، التقنيات الشرقية -النو Nô، الأوبرا الصيني، الكابوكي، الباراتاناتيام، الكاثاكالي- المهرج، السيرك، منهج Feldenkrais ومنهج ألكسندر) لا يمكن فصلها عن شكل خاص بالمسرح (كوميديا دي لارت، مسرح الجسد). إنها تلبي احتياجات الفنانين الراغبين في تنمية مهاراتهم أو في سلك طرق إعداد أخرى مختلفة عن عمليات الإعداد التقليدية القائمة قبل كل شئ على تفسير النص. إن عمليات الإعداد هذه المشكلة بطرق مختلفة تلبي الطلب المتزايد للإعداد لدى شباب خريجي المدارس أو لدى الممثلين الراغبين في إتقان عملهم. إن مركز لابان بلندن، لاكتور ستوديو بالولايات المتحدة ومركز بانف للفنون في ألبرتا هي بعض الأمثلة المشهورة، ولكن يمكننا أيضاً ذكر بعض الأسماء الأخرى وإن كانت أقل شهرة مثل المركز الدولي لأبحاث الممثل ICRA بإيطاليا، مدرسة المسرح الجسدي بلندن، مدرسة الإيماء بمونتريال، الـ Dell'Arte المدرسة الدولية للمسرح الجسدي بكاليفورنيا، رابطة البحث في تقاليد الممثل ARTAبفرنسا، مركز الإيماء ببرلين أو المدرسة أنتونيو فافا الدولية La Scuola Internazionale dell'attore comico d'Antonio Favaبمنطقة ريجيو إيميليا. وبالنسبة لكل من يختار هذا الشكل من التدريس الذي يتم اعتباره على أنه إعداد مستمر، يمر اكتساب الخبرة بتراكم التقنيات المختلفة التي تؤدي في النهاية إلى تكوين معرفة غير محددة تغطي حقل الممارسات المختارة وفقاً للاحتياجات والميول. إن تعدد المحاضرات والدورات المتاحة على هذا النحو ليس سوى

انعكاس للرغبة الجياشة تجاه المسرح وتجاه العمل في المسرح وهي رغبة تجتاح مجتمعنا.

لقد أردنا إذاً عقد ندوة تفسح مجالاً لجميع هذه الإعدادات وتسمح بطرح تساؤلات حول أسسها. كان من المقرر تنظيم تسع جلسات[٧] للسماح بالتفكير في أهداف الإعداد (أي ممثل يستهدفه الإعداد؟)، في محتوى التدريس (ما هي المهارات التي يحاول الإعداد إعطائها للممثل؟)، في تقنيات التعلم المفضلة وفي الأشكال المختلفة للتربية. لقد تم تناول تحديات الإعداد، عمليات الإعداد الخاصة وإسهاماتها المميزة (الإعداد المتوازي، المخرج والممثل كمعدين)، المسرح المستهدف من المهنة (أي إعداد لأي مسرح؟) وأخيراً المشكلات التي يفرضها العبور إلى الحياة المهنية[٨].

كما تم طرح مجموعة من الأسئلة المرتبطة بكل جلسة على المشاركين -وهم فنانون قام معظمهم بأداء دور المدرس أو المسئول عن الإعداد- حتى يتم توجيه النقاشات. وعلى ذلك فسيجد القارئ في بداية كل من الفصول التالية الموضوعات المتناولة خلال هذه الأيام. وبعيداً عن تنوع التساؤلات، كان يشغل المشاركين اهتمام آخر: ماذا تجلب كل مدرسة إعداد للممثل وللمسرح الحالي؟ كيف يمكن إنشاء كباري تصل بين الإعداد المؤسسي والإعداد المتوازي؟ كيف تسمح عمليات الإعداد المتوازي برؤية مسرح الغد؟

لقد اخترنا الحفاظ على ترتيب المداخلات في الصفحات التالية حتى يستطيع القارئ متابعة مجرى هذه الأيام التي بدأت في مناخ من التناغم وانتهت

في اضطراب متعارض. إن تنوع الإجابات التي طرحت يسمح بقياس التباعدات بين مختلف عمليات الإعداد حتى وإن بدا بصورة تدريجية خلال هذه الأيام وجود تقاربات ممكنة ووجهات نظر مشتركة بين المسارات المتنوعة. فعلى مر هذه النقاشات، أصبح من الواضح أن نفس الأسئلة تفرض ذاتها على كل المشاركين أياً كانت الأماكن التي يدرسون بها أو الدول التي يأتون منها. فمن كونسرفاتوار الفن الدرامي بباريس وحتى المدرسة القومية لمسرح كندا مروراً بكونسرفاتوار لياج أو كونسرفاتوار لوزان ومن مدرسة إرنست بوش ببرلين إلى مدرسة تيش للفنون بنيويورك مروراً بمعهد مسرح Diputacio laببرشلونة، بمدرسة باولو جراسي la Civica Scuola Paolo Grassi ميلانو وبأكاديمية لندن للموسيقى وللفن الدرامي أو بمدرسة جاك لوكوك، فإن التساؤلات نفسها تشغل المشاركين القادمين من آفاق جغرافية مختلفة حتى وإن كانت الإجابات المتوصل إليها وطرق العمل مختلفة بشكل ملموس من بنية إعداد إلى أخرى.

ويدل العدد الكبير للمشاركين في هذه الندوة على أن الأسئلة المطروحة تشلغنا أكثر من أي وقت مضى وأنها تتواكب مع إعادة تعريف أهداف الإعداد سواء في المدارس (عند المدرسين والطلبة) أو عند الفنانين أنفسهم.

إن التساؤل حول إعداد الممثل ليس جديداً بالتأكيد. لقد ظهر مراراً وتكراراً بصورة دورية عبر التاريخ وتوصل إلى إجابات اختلفت على مر السنين باختلاف حالة المعرفة والجماليات الغالبة. إن هذا التساؤل المرتبط بعامل الزمن مرتبط أيضاً بالتقاليد الثقافية، فسكان أمريكا الشمالية ينظرون إلى التدريس المسرحي على سبيل المثال بطرق شديدة التباين عن بعض المؤسسات الأوروبية. إن التقارب

الذي تم بين الممثلين القادمين من آفاق مختلفة للإعداد (ألمانيا، بلجيكا، كندا، أسبانيا، الولايات المتحدة، فرنسا، إيطاليا، سويسرا، انجلترا) كان ثرياً ومؤشراً هاماً على مختلف المدارس الفكرية.

وقبل هذه الندوة، نُظمت ندوة أخرى حول نفس الموضوع من قبل قسم المسرح بجامعة كيبيك في مونتريال[٩]. وكانت النتائج مثيرة للدهشة. فرغم أننا لم ندع حينها سوى ممثلي بضعة دول فرانكفونية (فرنسا، سويسرا، بلجيكا وكيبيك)، لاحظنا خلال ثلاثة أيام من الجدل الفجوة التي تفصل بيننا. ورغم أن المشاركين كانوا يتقاسمون نفس اللغة، نفس الشغف تجاه المسرح ونفس أهداف الإعداد من جانبي الأطلنطي -على الأقل بصورة شكلية- ظهر بوضوح أن المشاركين لا يفهمون بعضهم وأنهم ينتمون لحقول ثقافية وإيدولوجية خاصة بالمسرح لا يجمع بينها سوى عدد قليل من النقاط المشتركة. وعلى ذلك بدا من المستحيل رأب الصدع بينهم.

إن هذا الوضع لا يكف عن إثارة قلقنا مثلما يثير قلق جميع الفنانين والباحثين الذين اعتادوا بسهولة عبور الأطلنطي. هل من الممكن أن تستمر التباعدات (كي لا نقول الاختلافات) في حين يجوب مسرح اليوم في كل مكان ويعبر بسهولة الحدود عن طريق تجاوز العوائق اللغوية والجغرافية؟ هل من الممكن أن ينبثق كل ما يحدث في تدويل الأشكال المسرحية أى كل ما يخص الإعداد من عوالم شديدة الاختلاف وغير متوافقة على الإطلاق؟

إن هذا السؤال الذي لا يظهر ضمن الأسئلة المطروحة في مختلف الجلسات هو السؤال الأساسي الذي يربط بينها. ما هي الأهداف، الاعتقادات الراسخة، المناهج، التقنيات، الرؤى المشتركة بيننا حينما نعتقد أن بعض أسس المسرح شبه عالمية؟ ما هي الأهداف التي نتقاسمها؟ ما الذي يفصل بين ممارساتنا المتنوعة للإعداد؟

إن هذه الأسئلة التي صاحبتنا خلال فترة الندوة تصاحب القارئ على مر هذه الصفحات. لقد كان من المستحيل بالتأكيد الإجابة عليها بصورة قطعية. لقد ظلت الأجوبة مجزأة وذات ثغرات ولكنها دلت على أن الكباري يتم إنشاؤها، على أن تقنيات الإعداد موجودة على جانبي الأطلنطي وعلى أن وحدة الفكر والممارسة في طريقها للوجود بين مختلف المدارس.

هذه هي النتيجة التي تسمح نصوص هذا الكتاب بالتوصل إليها. إن الرؤى المعروضة بداخله تتكامل تارة وتتباعد تارة أخرى. لقد حاولنا الحفاظ على وجهات النظر والآراء رغم تباينها الشديد.

التمثيل يتم تعلمه

بعيداً عن الاختلافات الحميدة (لقد ذكرت آن بوجار خلال مؤتمرها أن ما من شئ أسوأ من اتفاق وجهات النظر)، يبدو من الممكن اكتشاف بعض نقاط قوة الأفكار التي طرحت:

١- هناك يقين واحد يحرك الممارسين: يمكن تدريس التمثيل بالتأكيد ولكن يمكن أيضاً تعلمه. إن طريق التعلم لا يتم رسمه لمرة واحدة فقط، إنه دائم، متنوع وكثير التكرار. لا يوجد حتماً إعداد واحد أو إعداد أفضل من آخر. فعلى شاكلة المسرح، تتعدد الخيارات الفنية وتدعو إعدادات متنوعة، متكاملة أحياناً ومتنافرة أحياناً أخرى. لقد ذكر العديد من المشاركين أن كل طريقة إعداد تنقل ليس فقط رؤية خاصة بالمسرح وبالعالم الفني المفضل ولكن أيضاً نوعاً من فلسفة التعليم. ولقد أصر البعض (بول-أندريه ساجل) على أن كل تعلم سياسي وعلى أنه يجب ربط المسرح (وبالتالي الإعداد الذي يتم بداخله) بالمدينة la Cité. لقد اقترح باربا أن من المفيد استبدال مفهوم الإعداد بمفهوم العدوى أو حتى الفيروس. ويبدو أن هذه الصورة لاقت قبولاً جيداً.

٢- تمت مواجهة ثلاث وجهات نظر: الأولى تريد أن تقدم المدرسة مجموعة الإمكانيات التي يمكن للممثل المبتدئ التعرف عليها قبل أن يختار شكلاً خاصاً (بو مونتارد، جردا ماركو). ويصر هذا التدريس على ضرورة أن يتناول الممثل عدة مناهج وبالتالي أن يكون لديه نوع من الكفاءات المتعددة. ويمر الممثل بمسارات متنوعة تجعله مرناً ومتكيفاً مع الجماليات المسرحية المتعددة التي تتماشى مع رؤية المخرج للمسرح. أما الشكل الثاني للمدرسة فيتخصص في تقنية أو نمط تمثيل محدد يستهدف شكل تمثيل خاص: التمثيل بالقناع، التمثيل الجسدي أو المسرح التجريبي. لقد أثار بول لازار وكيفين كولك المتأثران بالأشكال المسرحية النيويوركية الطليعية شروط

مثل هذا الإعداد والأهداف المحددة التي يضعها لنفسه. أما ثالث المدارس المطروحة وهي المدرسة التي حاول كبار المعدين إرسائها فهي تربط تحرر الممثل بالأخلاقيات. إنها مدرسة اكتشاف دائم للذات مرتبطة بتعلم مدى الحياة. إن هذا الإعداد المتعلق بالنقل يتم عادةً مع معلم (ماكس بارفوندري). "إن المعلم-المدرس يصبح مكتشفاً" يكشف الممثل لذاته. إن المعلم هو الذي يسمح "باتخاذ الحوارات والمخاطر والثورات الشعرية أمام العالم"[١٠]. لقد وضعنا المسرح المسيطر في مواجهة المسرح الذي نحسّن فيه بصورة دائمة وفضلنا ثراء الثاني.

٣- وبعيداً عن اختيارات المدارس أو المناهج يختبئ السؤال الأعمق لاستراتيجية التعلم: كيف نتعلم؟ ماذا ينتظر الطالب من التعلم؟ وقد تم التوكيد على فكرتين: أولاً الضرورة المطلقة لوجود مشروع فني للمدرسة، ثم ضرورة فتح الإعداد لتربويين آخرين غير فنانين وإدخال الفلاسفة، الرسامين، المعماريين، ورجال العلوم في قلب المؤسسة لمحاربة وضع المعارف في قالب واحد (ستانيسلاس نوردي). وقد تكرر ذكر مفهوم هام خلال العديد من المداخلات: وهو الزمن، الزمن المتاح للطلبة خلال الإعداد والذي يمثل أحد أكبر مزايا سنوات التعلم. لقد اتضح أن الوقت الذي يقضيه الممثلون معاً داخل المدرسة في نفس أهمية بعض التقنيات التي يتعلمونها، بل ربما هو أكثر أهمية منها. إن على المدرسة إعطاء الوقت الكافي للبحث (أندريه ويلمز) ومن هنا تكون المدرسة مكتشفة للطاقة الكامنة عند الطالب، مثلما أكد أحد المشاركين (أحمد ماساعايا).

٤- أما فيما يخص قياس الأثر المحتمل للإعداد على الطلبة، فإنه يتم وفقاً للانفتاح (ستيفان برونسشفيج) وللثقافة (مارسيل بوزونيه) ولكنه قد يكون مصدراً لعدم إتزان أكيد يجب معرفة كيفية استغلاله كمحرك للعمل (دانيال بونوان). لقد ذكر توماس براتكي عدة مرات أن من الأساسي دفع تربية نظامية واقعة خارج التقسيمات (مسرح الحركة، المسرح النفسي)، في حين حذر البعض من النظر بشكل مثالي للتدريس ولمساواة الجميع أمام الفن. إنه مهنة غير عادلة، مثلما أشار البعض، وإنها لمزايدة أن نحاول الإقناع بأن كل شخص بإمكانه أن يصبح ممثلاً، وهو ما ذكره يان كوليت عندما قال أن الخطر يكمن في أن المدارس تجعل الطلبة يعيشون مغامرة شغوفة ولكنها منفصلة عن الحقيقة الملموسة، الأمر الذي يؤدي إلى عدد من خيبات الأمل عند التخرج. كما تم طرح مسألة الارتباط بالحياة المهنية. هل يجب على الإعداد أن يلبي احتياجات الصناعة؟ لقد كانت الإجابة بالتأكيد بالنفي حتى وإن ذكر البعض أن من المستحيل الفرار من بعض الحقائق المالية. لقد أكد ماكس بارفوندري على ضرورة أن تعد المدارس طلبة قادرين على الدخول إلى المهنة رغم كونهم غير راضين عن حالتها.

٥- لقد أثار الكثيرون ضرورة التساؤل الدائم حول الهدف النهائي للإعداد. وفي هذا الإطار، ترددت عدة مرات كلمة الاصالة (ميشيل لابورت). إن على المدرسة، التي هي مصدر لإعادة النظر في التقاليد بالنسبة لبريجيت جاك، تطوير الفكر بالإضافة إلى الجسد مثلما ذكر برند سوشر. هل هذا

الإعداد يستهدف مسرح المستقبل أم مسرح اليوم؟ إن مثل هذا السؤال هام ولكنه يظل بلا إجابة لأن من الصعب بلا شك معرفة مما سيُصنع المستقبل. لقد أشار كلود ستراتز إلى أن الإعداد يساعد مسرح الغد على الانبثاق. لقد ظهرت صورة تمثل المدرسة على أنها "حاضر المستقبل" (أليس رونفار). ولقداستحسن الجميع هذا التعبير.

التمثيل فن أم مهنة؟

أما فيما يخص طبيعة الإعداد ذاته، فإن غالبية المشاركين اتفقوا على بعض المبادئ:

١- التمثيل مهنة وهذه المهنة يمكن تعلمها. إن هذا الأمر يعد بلا شك إحدى المكتسبات الأساسية للقرن العشرين. لقد أصر مؤتمر يوجينيو باريا على هذه النقطة. ورغم ذلك، فالموهبة لا تفقد أهميتها، حتى وإن كانت غير كافية. إلا أن مفهوم المهنة لم ينل الإجماع. لقد تم رفضه من قبل البعض لصالح مفهوم الفن الذي يثير المشكلات لأنه يردنا من وجهة نظر البعض إلى سياسة غامضة نرثي لها وكان هدف هذه اللقاءات الحد منها. لقد أظهرت الرؤى الفرنسية والأنجلوساكسونية اختلافاتهم حول هذه النقطة. هل يمكننا الإعداد للفن؟ يظل السؤال مفتوحاً، ولكننا نخرج من هذه النقاشات بأن هذا الإعداد -إذا كان موجوداً- لا يستبعد الدقة.

٢- أصبح هدف الإعداد من الآن فصاعدا منفصلاً عن إنتاج عرض ما. إنه يهدف تطوير الممثل لذاته، تطوير الممثل الذي يتعلم معرفة نفسه أكثر من

تعلمه خبرة ما. لقد تحدثنا عن الأخلاقيات في معظم الأحيان وعن الميتافيزيقا في بعض الأوقات. لقد تم ربط الإعداد بطريقة متكررة بالتطوير الشخصي للطالب. لقد أصر برايان مايكلز على ضرورة أن يعطي كل إعداد المسئولية للممثل سواء داخل أو خارج المدرسة وأن يصحبه إلى استقلال ذاتي كامل. لقد تحدثت ندى ستراناكار عن الاستقلال. كما أثار العديدون ضرورة تطوير الممثل-المبدع (ميشيل نادو)، الممثل المتحرر من المخرج. لقد حذر جون-لويس بيسون من أن يسلط الإعداد الضوء بطريقة مبالغ فيها على الإبداع، الأمر الذي قد يؤدي إلى تقليص أهمية الإعداد الأساسي. لقد أصر البعض على الحاجة إلى تنمية القدرة على التأمل ومهارة النظر عند الشباب. كما تمت الإشارة إلى الضرورة المطلقة لوجود نموذج يُحتذى به كمرحلة هامة في الإعداد.

٣- اتفق غالبية المشاركين على أن الإعداد الجيد يجب أن يكون شاملاً. إنه لا يتم فحسب عن طريق نقل المعلومات أو التقنيات المتاحة في قلب المدارس ولكنه يتم أيضاً بطريقة غير مباشرة بممارسة المنهج السقراطي الـ maïeutiqueوالتي من خلاله يرافق الفنانون والتربويون الطالب في اكتشاف وتجاوز ذاته. لقد ذكر الكثيرون أن المسارات الشخصية وليست التقنيات هي المهمة خلال سنوات الإعداد هذه. إن ضرورة إعادة تعلم التعلم مثلما قال باربا أكثر من ضرورة التدريس ظهرت بصورة تدريجية من هذه المداخلات. كما بدت الذاكرة والتقنية أحياناً ذاتا أهمية ثانوية مقارنةً بالشغف والسعادة (جيرار لوران) المكونين الأساسيين للتعلم.

٤- ماذا يتعلم الممثل؟ تختلف الإجابات وتختلف الصيغ: يتعلم التحكم في رغبته (أندريه ستيجر)، تنمية الانفتاح (ستيفان برونسشفيج)، إدراك المواقف واكتساب مهارات تقييمها، السماح بالتبادل (ماريو ريموندو)، التصرف بمصداقية وإقناع (مارجريت شولر)، التوصل إلى القابلية (كيفين كولك)، السماح بالمرور إلى الحرية (مارتين بولن)، التحول إلى معلم لنفسه (جون فرانسوا دوزينيه)، إذابة الحدود (بو مونتارد). وإذا كان الإعداد مسألة رغبة، يجب الاعتراف أنه لا يوجد معايير خاصة بالذاتية، كما لا يوجد إعداد لتعلم أن نكون جاذبين، وهو ما أشار إليه ستانيسلاس نوردي. إن الممثلين الذين تم دعوتهم أشاروا إلى أنه لا يجب تعلم الإحساس (أندريه ويلمز) ولكن تعلم القول، يجب تعلم التعبير عن الفكر وليس عن الشعور (آلان كناب). وأصر ميشيل مونيتا على أهمية العلاقة بالآخر، الأمر الذي يفسر المكانة التي يتم إعطائها للرياضات القتالية وللرقص كوسائل تعلم. يجب التوصل إلى مدرسة حياة تعمل مناهجها بصورة حصرية على "تحرير الشخصية" مثلما طالب جاك كوبو.

لقد ظل الجسد في مركز جميع المداخلات: فمنه يخرج كل شئ وإليه يعود كل شئ في غالبية عمليات الإعداد. لقد أكد الكثيرون من جديد على أهمية الإعداد بالقناع. أما الآخرون وهم أقل عدداً بكثير فلقد أشاروا إلى وجود أساسيات مبدئية للتمثيل يكون هدف الإعداد إعطائها للطالب (ديديه أبادي). أما توماس براتكي، فلقد تحدث عن التربية النظامية. لم يشكك أحد في ضرورة التقنية ولكن الجميع أكد، كلٌّ على طريقته، على

ضرورة أن يتم التحرر منها في نهاية المطاف. إن التقنية الواقعة في بداية كل تعلم من قبل الغالبية يأتي دورها بالنسبة للآخرين في نهاية المسار أي في نهاية تعلم المهنة ذاتها. ولكي نكون أحراراً، يعتقد العديدون أنه يجب وجود تقنية. أما بالنسبة لريتشارد أرمسترونج، فالعملية عكسية. إن تحرر الفرد يؤدي إلى التقنية. لقد أشار أرمسترونج شأنه شأن باربا إلى ضرورة إعادة ابتكار التدريبات في كل لحظة. يجب إذاً تشخيص ما يتم نقله لنا حتى نستطيع تجاوزه والتحرر منه.

٥-إن التعلم هدفه مقاومة التحول إلى أداة (ستيفان برونسشفيج). لقد تحدث ميشيل مونيتا عن الخطر، عن المجهود فيما تحدث رون إيست عن الخوف كقاعدة أساسية للعمل. ولاحظ كلود ستراتز أنه إذا نمَّت المدرسة روح التحليل والممارسة فإنها ستؤدي بصورة طبيعية إلى تجميع المعارف. إن القلق والشك هما نصيب الجميع خلال الإعداد: الشك أمام الجماليات، أمام الأخلاقيات وأمام التقنيات...(أندريه ستيجر). لقد جازف البعض بتعريف الموهبة على أنها "مزيج من المجهود والقابلية" (كيفن كولك). وسمحت الملاحظات المتنوعة بمعرفة أن من المهم للممثل في الإعداد تعلم ملاحظة طبيعته الخاصة.

إلا أن جميعهم اعترفوا في نهاية المطاف بضرورة استيعاب المعرفة كي يتم إخراجها بشكل أفضل في مرحلة لاحقة (لاري ترمبلاي Larry Tremblay)، أي أنهم اقتنعوا بيقين فيتيه Vitezبأن إعداد الممثل ما هو إلا نتاج ذكاء الشخص ذاته.

عدم الرضا، دفعة نحو المستقبل

وليست الأسئلة في حد ذاتها هي التي أثارت إعجاب العديد من المشاركين ولا الإجابات التي وردت. وذلك لأن فكرة طرح الأسئلة تتضمن في ثناياها بالفعل الإجابات التي نرغب في الحصول عليها. ولكن المهم هي الأسئلة الجديدة التي ظهرت للنور. ما الذي يحرك شباب اليوم؟ ما الذي يشغل كلاً منا؟ ما هي المناطق التي لا نرضى عنها؟

وكما سبق وقالت آن بوجار، "فإن مواطن عدم ارتياحنا أهم بكثير من مواطن ثقتنا وذلك لأن عدم الرضا يدفعنا نحو المستقبل في حين تعيدنا الثقة إلى الوراء، إلى الماضي". وأضافت أن دائماً ما كان يجذبها تحدي كل ما تعجز عن تصنيفه. أعتقد أنه إذا كان الكثيرون منا هنا، فإن ذلك مرجعه إلى أن هناك شئ يخرج عن نطاق سيطرتنا وسيظل الأمر على ذلك النحو في هذه الأسئلة الخاصة بالتدريس. وأضيف: وهذا لحسن الحظ.

قال أنطوان فيتيه :" هناك العديد من الأشخاص الذين يقولون أن المسرح لا يتم تعلمه. وبعض الذين يزدرون كل تعلم يتفقون في هذه النقطة مع الآخرين الذين لا يعتقدون سوى في العبقرية، تقديس التلقائية وتقديس كل ما يفوق الوصف. إلا أن ما تنفيه هذه الفكرة سواء بطريقة ضمنية أم لا هو العمل وعمل التمثيل على وجه الخصوص"[١١]. فالندوة في حد ذاتها والصفحات التي انبثقت منها يمثلان توكيد على ذلك. فهذه الصفحات تبرهن بالتأكيد على تطور الأشياء وتغير المنظور. لقد أصبح من الآن فصاعدا عمل التمثيل حقيقة بديهية. أما عن

الأسئلة فستظل مواكبة دائما للمعلم - سواء أكان مخرجاً، ممثلاً أو تربوياً- على الطرق التي اختارها لإرشاد المتعلم.

وقد عرَّف جاك لوكوك -الذي تم ذكره كثيراً في مداخلات المشاركين والذي أعد أجيالاً من الممثلين والمخرجين- الشخص القائم بالإعداد على أنه مزارع ومستكشف في آن واحد. وبالحديث عن نفسه وعن مساره، أكد لوكوك أنه أصبح يمثل "العقبة الضرورية". كما نبه إلى ضرورة الانضمام إلى مدرسة كي يتم بعد ذلك التحرر منها"[١٢]. إن هذا الاقتناع الذي يتفق عليه الجميع، هو ما نستخلصه من النصوص التي تم تجميعها في هذا المؤلف.

الفصل الأول

أقوال مخرجين مسرحيين

يوجينيو باريا

مسرح أودين، الرابطة الدولية لمدارس المسرح ISTA, Odin Teatret

المتعلم أكثر أهمية من المنهج ....

آن بوجار

مدرسة الفنون- جامعة كولومبيا School of the Arts-Columbia University

و فرقة سيتي SITI بنيويورك

ستة أشياء أعرفها بشأن إعداد الممثلين ....

جدل بين **توماس أوسترماير** (Schaubühne، برلين) **وجان جوردويل** (جامعة باريس Xنانتير)

الترفيه والتحرر- تفاعل مع الجمهور..

يوجينيو باربا

المتعلم أكثر أهمية من المنهج

عندما سألتني جوزيت فيرال عن عنوان مداخلتي، كان رد فعلي السريع هو: المتعلم أكثر أهمية من المنهج. لقد أردت إعادة صياغة ما قاله مايرهولد Meyerhold لممثليه الشباب عقب الثورة الروسية مباشرةً. لقد كان هؤلاء الشباب دائمي الاعتراض على ستانيسلافسكي Stanislavski، أي على "النظام" الذي كان يمثل منظور ولى عليه الزمن للعالم وللمسرح القديم. وكان ميرهولد يجيب عليهم قائلاً:" إن المنهج ليس مهم بل هو الشخص القائم على تدريسه". إلا أن أحد طلابه وهو أيشنشتاين Eisenstein كان يؤكد بصورة قطعية أنه، إن لم يكن في الإمكان تدريس الفن المسرحي، فعلى الأقل يمكن تعلمه. ونتسأل: إذا كان المنهج غير هام وإذا كنا لا نستطيع تدريس المسرح، كيف نتعلم أن نصبح ممثلين؟ هل الأمر عبارة عن مزحة من جانب هذين المعلمين الروسيين أم أن المفارقة التي يشيران إليها تخفي ورائها أسئلة أخرى: أي ممثل لأي مسرح؟ وفي أية بيئة ثقافية؟ لأي نوع من المشاهدين؟ ووفقاً لأية قيم؟إن كل تعلم ينبثق من مجموعة مفاهيم، أحاسيس، قيم وبلا شك ممارسات. وهذه المجموعة لا يمكن فصلها عن المعرفة ذاتها. فكل تقنية وكل خبرة تحمل آثار انطباعات ذاتية ومعايير ضمنية وطرق خاصة في التفكير والتصرف اكتسبناها وأدمجناها.

المدرسة الأولى: الملاحظة

حتى نهاية القرن التاسع عشر، كان على الشباب--ذكوراً أو إناثاً- الراغبين في التمثيل الالتحاق بفرقة مسرحية. وكان هذا التعلم الذي يمتد على مدار

ثلاث أو أربع سنوات يتم وفقاً لنوعية الأماكن، والمواقف والجمهور الذي تتعرض له الفرقة خلال مسيرتها. ومن ثم، لم يكن هناك فصل بين لحظة الإعداد المهني ولحظة تطبيق هذا الإعداد من خلال العرض. وكان الشاب يعيش كالغريق في مكان يمزقه تحدٍ دائم: ألا وهو بقاؤه الاقتصادي. فالمهنة كانت على درجة عالية من القسوة: ففي حال لم يستطع الممثلون ملئ القاعة بفضل قدرتهم على جذب المشاهدين، كانوا لا يجدون ما يأكلونه. إلا أن مرونة المهنة وتمكن رجال المسرح منها سمحا للممثلين بمقاومة كل الصعوبات: المسافات البعيدة ووسائل النقل، الإدانات الدينية والسياسية، الحروب والأوبئة.

وقد ضمن تطور المدارس المسرحية في القرن العشرين للشباب ازدهار إمكانياتهم الإبداعية حتى ولو كان ذلك على حساب نقص المعلومات الملموسة الخاصة بـ"لحظة الحقيقة": وهي عملية متواصلة لإعداد العروض المختلفة والإلتقاء بجمهور أبعد من أن يكون متسامحاً. ففي المدارس، تعتبر أنماط العمل صناعية، أي أنها تدور في عالم مجرد غير متوافق مع واقع المسارح والظروف الخاصة لسياقاتها الثقافية والاجتماعية.

ففي الفرق الجوالة القديمة، كانت عملية الملاحظة تحتل المرتبة الأولى. لم يكن هناك شخص يقوم بالتدريس للشباب. كل ما كان عليهم هو ملاحظة ما يقوم به زملاؤهم الأكثر خبرة منهم في هذا المجال. كانوا يتعلمون عن طريق التقليد. فالثقافة المسرحية كانت تميزها المهن والأدوار الخاصة. أي أن كل شخص كان يتخصص في دور ومع مرور الوقت والعمر، كان ينتقل إلى تخصص آخر وإلى مهنة أخرى. ووفقاً لملامح الوجه ولطبيعة شخصيته، كان الممثل يؤدي نمط محدد من الشخصيات. أي أن الممثل الشاب كان يمر بعملية ملاحظة

دائمة. كيف نسرق؟ فالسرقة كانت مصطلح العصر الذي لا يزال موجوداً في لهجتنا. كيف نسرق من الآخرين؟ كيف نقلد دون أن نبدو مقلدين؟ كيف نشخّص؟

كان الأمر يستلزم من الممثل متابعة ارتجال متواصل حول الشخصية وحول المهنة. ولا نقصد هنا الارتجال الذي حدده ستانيسلافسكي على أنه عملية تفترض إبداع غير مسبوق، عملية نابعة من الذاتية الفريدة وأحادية الطبع، ولكن الارتجال الذي هو تغيير دائم لنفس التيمة، على طريقة عازفين الجاز. فإذا أخذنا على سبيل المثال نمط الكاهل، نجد أنه قد يكون هزيلاً أو مليئاً بالحيوية، مغرماً بالشهوات أو نهماً، بخيلاً أو مسرفاً، موسوساً أو حساساً. وتمثل هذه الأوجه المختلفة لنمطية الكاهل العديد من الاختيارات التي قد يدمجها الممثل مسرحياً بفاعلية حول الشخصية المسنة. إن ممثلي القرن التاسع عشر كانوا يتخلون عن المخرجين وعن أدائهم: لقد كانوا قادرين، في إطار عملهم، على تطبيق ديناميكية تشكيل لا يمكن تبريرها لا بعلم النفس ولا بالعلاقة السببية. لقد أتقنوا تقنية مونتاج بكل ما تستوجبه هذه التقنية من كليشيهات، من طرق غير إبداعية، ومن نهايات سهلة والتي كانت رغم ذلك موضع تقدير الجمهور. كان الأمر عبارة عن منظور وسلوك محترف شديد البعد عن المهنة وعن أهدافها مثلما نراها الآن في أوروبا.

المسرح كعملية تفرد الممثل

من وجهة نظر أونتروبولوجية، دخلت تلك الثقافة المسرحية في أزمة في نهاية القرن التاسع عشر وتعرض نموذجها الأحادي إلى الانقلاب وإلى الانهيار، الأمر الذي أدى إلى انبثاق مجموعة من الثقافات المسرحية الصغيرة. وقد أفضى هذا الأمر إلى ميلاد نظام بيئي حقيقي مكون من أقسام متنوعة تتضمن ليس فقط الشكل التطبيقي لمختلف أنواع العروض ولكن أيضاً تبريرها الاجتماعي بالإضافة إلى الأفكار النظرية والتاريخية التي تغذيها إسهامات أقسام تاريخ المسرح بالجامعات.

لقد أصبح المسرح فناً قومياً وعالمياً يكشف عن روح وعظمة شعب أو قومية وذلك بعد أن كان مؤسسة تجارية على هامش الاحترام يديرها أشخاص رحالة غير مبالين بالأيدولوجيات، ولا بالقوميات، ولا بالهويات العرقية. أما الآن، فلقد تحولت هذه المهنة إلى تراث ثقافي وهو تراث يفترض مبدئياً تقليداً قومياً أو طبقياً يجب أن نجسده، وهو ما حدث في الاتحاد السوفيتي. بعد ذلك، أدخلت الدولة نظاماً اقتصادياً صناعياً -وهو الدعم- وأخذت تقرر ما هو فني، قومي، تقدمي وفريد وفقاً للمعايير الجمالية المطبقة في البلد.

في الوقت ذاته، انتشرت المدارس المسرحية في أوروبا في بداية القرن العشرين حيث كانت هذه القارة تتعرض لرياح تغيير جذرية. كانت هناك رغبة في حماية الشباب من السطحية ومن تجاوزات التعلم في الفرق. كانت هناك رغبة في إعادة ميلاد "الممثل الشامل" صاحب القدرات المتعددة: تفسير

النصوص، الرقص، الغناء، الارتجال، جذب الجمهور الشعبي ودفعه للتفكير، وتقديم الذوق العالي للنخبة. كانت هناك رغبة في التوصل إلى ممثل- فنان عالمي متأصل في ثقافته الوطنية.

في الحقيقة، فإن المدارس التي قامت بالتخلص من مناهجها البراجماتية القديمة في التعلم، لم تكن تعرف كيف تسير. لقد حاولت تكييف بعض مقولات وممارسات المصلحين المسرحيين. كما عملت هذه المدارس -مع تأكيدها على أهمية شخصية المتعلم وتطورها- على تدريس المعارف اللازمة للـ"عمل" في "المسرح الأساسي". إلا أنها كانت معارف منفصلة عن سلسلة القيم وعن الـ ethos. وقد استمر هذا الفصل بصورة دائمة على مدار القرن. فعندما قام رينيه هينو René Hainauxفي السبعينيات من القرن العشرين بعمل تحقيق طويل حول مدارس المسرح في الدول المختلفة لصالح ITI_UNESCO، كشف تقييمه عن أن مدة الدراسة التي تتراوح بين ثلاث و أربع سنوات لا تلعب دوراً كبيراً في نوع التدريس والتعلم. إن المتعلمين يندمجون بشكل لائق في الوسط المسرحي الأساسي. وبالنسبة لهينو، فهنا تكمن نقطة الضعف، إذ أن المدارس تقدم إعداداً من شأنه الاندماج في المسرح الموجود وليس في أي مسرح آخر، مسرح المستقبل. إن المدارس ما هي إلا بنيات محفوظة. إنها لا تتغذى على "المتمردين" المستعدين لزلزلة مهنتهم بأسئلة قاسية من شأن الإجابة عليها الانفتاح على معانٍ ومخارج أخرى. ببساطة، لقد كُتب على المتمردين البطالة.

الجزء المغمور والأهم من الجبل الثلجي

منذ فترة قريبة، كنت مع مسرح أودين Odin Teatret في إحدى كبرى مدن الأرجنتين حيث كنا نشارك في لقاء مع قرابة عشرين فرقة مسرحية محلية. كنا حوالي ١٥٠ شخصاً مكدسين في قاعة روبرتو فيديلا El Cuenco de Roberto Videla الصغيرة. كان أمام كل مجموعة ثلاث دقائق لتعرّف نفسها من خلال مشهد، متتالية تدريبات أو أغنية. وكان علينا قبل ذلك الإجابة عن أربع أسئلة: ما هو اسم المجموعة؟ كم يبلغ عدد أعضائها؟ ما هو عمر الفرقة؟ من يعتبرونه معلمهم؟ إلا أن ما من أحد قام بذكر الأسماء الكبيرة التي نجدها في كتب تاريخ المسرح. إن الرجال والسيدات الذين قاموا بإدخال هؤلاء الفنانين في المهنة وفي الثقافة المسرحية المتخصصة، هؤلاء الأشخاص الذين قاموا بإعداد الفنانين وبنقل المعرفة و الخبرة إليهم هم الـ"معلمون المجهولون" الذين ينتمون جميعاً إلى النطاق الخارجي للمسرح الأساسي.

هناك إذاً ثقافة مجزئة تشكل الجزء المغمور من الجبل الثلجي: أشخاص يلتقون في مجموعات، حول مشروع عابر، أو يعكفون على عرض فردي دون النجاح في التحول إلى مسرح مرئي، معروف ومعترف به الذي يمثل قمة الجبل الثلجي. ويندرج تعلمهم تحت مسمى الإصلاح من خلال الترحال المتواصل (الـ Wanderjahre) :الانتقال من سيمينار إلى آخر، الذهاب إلى معلمين، إلى مجموعات أو إلى فرق ذات استقلالية ذاتية تجاه قيود الجبل الثلجي المسرحي. ومن خلال هذا الإصلاح، يعد الفنانون "منهجاً" وقتياً يتجدد بلا توقف ويساعدهم فيما يتعرضون له من تمييز واستبعاد.

إن في هذا الحشد المتنوع للمحاضرات، في هذا السوق القاسي أحياناً والحالِم في الأحيان الأخرى، يختبئ التدمير ويتغذى. ويمر هذا التدمير بظروف المصطلحين الذين يتعيشان معاً في تجانس بل وقد يتعداها، هذين المصطلحين الذين يمثلان موضوع هذه الندوة: الإعداد والنقل. هل نستطيع أن نعد ممثلاً؟ إن هذا السؤال شرعي لكل من يعتقد أن في الإمكان جعل الشاب يواجه المهام الموضوعية للفنية المسرحية، وهي مهام قد تكون هامة بالنسبة له في الثقافة المسرحية المتفق عليها والتي يتم نقلها له.

العودة الدائمة إلى البداية

أعرِّف نفسي على أني أنتمي إلى تقليد آخر ألا وهو تقليد الإصلاحيين الإبداعيين الذين صدَّقوا أسطورة العودة الدائمة إلى البداية. فكل عرض جديد هو "حكم أخير على الذات"، تجسيد جديد تحت شكل مسرحي. إننا نشرع في عملية الإبداع بمحاولة ما هم مستحيل: نسيان ما تعلمناه أي الخبرة التي تؤثر علينا والتي تمثل البوصلة بالنسبة لنا بل والتي تمثل أيضاً ثقلنا. إنها خرافة العودة إلى المنابع التي تمثل "اليوم الأول"، البداية، الأصل وذلك عندما تكون أساسيات احتياجاتنا السرية غارقة في السذاجة، الجهل و القلة المطلقة للمعرفة الفنية.

"العودة الدائمة إلى البداية" تستلزم الحاجة إلى الإلتقاء بشكل دوري بالشاب الملئ بالأحلام الذي كان بداخلنا فيما مضى. إن هذا الشاب كبر، نضج وتم إلتهامه في "أحشاء الوحش": فما كان موهبة أصبح عمل له روتينه الخاص كما

له حيله الصغيرة التي تمكننا من الهروب منه، من تبرير موقفنا ومن الانسياق وراء ميولنا. إن "العودة الدائمة إلى البداية" تجبرنا على استحضار دوافعنا الأصلية ومواجهتها بمتطلبات وظروف الحاضر. وقد تتحول هذه الحاجة إلى فعل حركي في بيئة تسيطر عليها "ميتافيزيقيا" تترك آثارها على مادية التقنية: القيم، الممنوعات، الخرافات، الحماس، الرفض و الفخر. و أقصد بالخرافات هنا المعنى الإيتيمولوجي للكلمة، أي شئ يتعدانا. وقد عبر ستانيسلافسكي عن ذلك بطريقة أخرى إذ قال:" يجب أن تحب الفن في ذاتك وليس أن تحب نفسك في الفن".

وحتى في غياب هذه البيئة التي تستوجب توافقاً بين العمل و الضرورة التي تدفع إلى العمل، يمكن أن يتعلم الشباب أن يكونوا ممثلين وفقاً لمعايير سمو وجودة "المسرح الأساسي" ولكنهم سيعجزون عن تدمير نظامه وسلوكه.

بالنسبة لي، يرتبط كل تعلم بوجود أماكن محددة، عوائق مضادة للتيار وجزر عائمة. عندما أتحدث عن المسرح، يتبادر إلى ذهني فضاء متناقض موجود في وسط زمانه دون أن ينتمي إليه، مكان مقدس، منفصل، في قلب روابط وتوترات بلا حل، محيط ثقافي صغير لأشخاص متفردين لا تشغلهم سوى الحاجة إلى التوافق بين البركان الداخلي، الحياة الشخصية والسلوك المسرحي. إن هذه الحاجة تدفع إلى "إبداع الذات" وإلى "هدم هذا الإبداع" في إطار الوهم الواعي لتعلم متواصل. ويكون هذا الأخير تمهيداً لمجموعة قواعد فارغة (العرض) تنتظر أن يتم إشباعها بدوافعنا ومواقفنا. ويستمر هذا التعلم حتى يتم إفناء الحاجة إلى المقاومة، والمقاومة تعني معارضة هذا الصوت الجذاب الذي بداخلنا والذي يهمس قائلاً: "الأمر لا يستحق كل هذه المشقة".

العدوى

إن الإعداد لا يتضمن فقط فكرة تشكيل شخص ولكن أيضاً إيجاد علاقات تكبر مع أشخاص اختار بعضهم البعض. إنها عملية إدماج اجتماعي قصوى وتطور داخلي من خلال الاكتساب، التميز الفردي وتجاوز التقنية.

نعلم جيداً أن الفنانين يموتون بلا أبناء وأن من المستحيل بالنسبة لهم نقل هذه الشفرة الصامتة والحميمية التي تساعد على فهم وعلى إعادة بناء أسباب وأنماط تميزهم الفني. ولكن كل منا يعلم أيضاً كيف أننا استوحينا من ستانيسلافسكي، مايرهولد أو بريخت وكيف أننا ، رغمًا عنا، نجسد تراثهم بعد أن ننفخ فيه من حياتنا، من ضعفنا، من أهوائنا ومن مخاوفنا العمياء، متتبعين وربما متباعدين عن طريق السحاب والرياح الذي نطلق عليه اسم "مناهجهم" . لقد أصبحوا جزءاً منا لأن حياتهم نماذج للتضامن، للمقاومة، للانطلاق الدائم من نقطة البداية، للمثالية التي علينا منافستها.

أحياناً، أتحدث عن مصطلح الإرث ولكني أعتبره بالأحرى شكلاً من العدوى، من انتقال القلق والاضطرابات، من انتشار فيروس. كيف نُبقي على قيد الحياة وننقل فيروسات تأخذ أشكال الأساطير، الكتب، الصور، الحركات والاختيارات، فيروسات من شأنها أن تهاجم شخصاً في جيل أو جيلين أو حتى ثلاثة أجيال؟ أنا شخصياً، هاجمتني فيروسات جاءت من ماضٍ بعيد ومبهم: القلق! لقد احترقت طبقات عقلي الواحدة تلو الآخرى و أصابت الحمى العضو بأكمله. هذه هي طريقة نفاذ الموتى إلى داخلنا شأنهم شأن الميكروبات غير المرئية. إنهم

يسببون الهلوسة و يجعلونا نعتقد في النظام البراجماتي وفي الشكل الافتراضي لمنهج ما. إنهم يسيطرون علينا مثل الأشباح التي يلتهمها التوافق المطلق.

وقد يجدر علينا أن نكتب على باب أي مكان يتم فيه تدريب الشاب للفن المسرحي:" إنك ستصبح من تقتله". فإذا تبخر ،على مر السنوات، كل ما كنت تعتقد فيه في اليوم الأول -أحلامك، طموحاتك، رغبتك الملحة في التغيير، امتناعاتك، ثورتك، ووحدتك- فمن السهل عليك أن تستنتج ما أصبحته.

لقد تنبأت بكل ما أعرفه. فعندما نعتقد في منهج ونثق في فاعليته فذلك لأننا لا نرى سوى نتائجه، سوى النظام والشكل الذين يجعلانه متفرداً وضرورياً لإحساسنا ولظمئنا. إن عدم الرؤية هذه هي التي تساعد على إنارة طريقنا. إن المنهج هو عبارة عن حياة فكرة وحياة عمل. فممارسة المنهج، قدراته ونتائجه الملموسة تجعلنا نقع في حبه، توقظ بداخلنا طاقات غير معروفة، تقذف بنا في حالة من الجسارة والآمان و تعطي لنا الشعور بأننا على الطريق. إن قدرتنا على الإحساس، على التفكير وعلى العمل تتطابق مع عالم قيم المنهج، مفاهيمه و ممارساته. كأن كل عمل، كل قرار، كل اكتشاف ينبثق من قوة المنهج الذي نعزي له كل ما يخصنا. ويكفي أن نفكر في آثار انتشار نظام ستانيسلافسكي، ومسرح بريخت الملحمي والمسرح الفقير لجروتوفسكي.

إلا أن عملنا الإبداعي الأول لا ينتج مطلقاً من نظام وشكل المنهج. بل يبدأ كل إبداع ذاتي بتفاوت مبدئي وبجنون تجاه خيار مشبع بالغموض لا يخضع للإشارات الفنية و العاطفية والمفاهيمية التي تشرح لنا المجهول. إنها لحظة

الحقيقة، لحظة اختيار مصيرنا الفني: إما أن نظل في أمن النظام والشكل وإما أن نترك أنفسنا للبريق غير المفهوم للحياة.

كان كل من مايرهولد و أيشنشتاين على صواب. لقد أشارا إلى مرحلتين أساسيتين في إدراك الذات، في طور انشقاق البطن الذي أيقظ الحياة بداخلنا وقام بتغذيتنا لفترة طويلة. إن الشخص القائم على التدريس ينقل العدوى للطالب بالثقة المطلقة في النظام والشكل الضروريين الذين يمكن التوصل إليهما. وفي ظلمات عدم الآمان والجهل، يرى المتعلم كيف يشق المعلم طريقه باستخدام "المنهج". إن الميلاد الحقيقي يحدث عندما يبدأ المتعلم، بمجهود واع أو بالمصادفة، في الانزلاق خارج الفئات التي تضمن الآمان، عندما تمنعه الظروف من التفكير وفقاً للقواعد وللمبادئ، وفقاً لما هو صحيح ولما هو غير ذلك، وفقاً لما يجدر عليه عمله، عندما يخضع نفسه لرغبة إبداعية تجاه معتقداته الخاصة وعندما يترك نفسه لمواقف تجبره على تنبؤ الحل بقوته الخاصة.

يجب التعلم من خلال المقاومة، إنها المهمة الأصعب و الأطول التي تقع على كاهل كل من يستقبل شاب يقول:" سأتعلم منك". يجب أن نعلمه المقاومة حتى لا تقضي قيود وبراجماتية المهنة على الوهم الضروري والساذج القائل بأن من الممكن، من خلال المسرح، تحقيق عمل أكبر من الذات. إن المتعلم سيصدم ألف مرة ومرة من التعب، الشك، عدم المبالاة والرتابة. سيعترض وسأجبره على إعطاء المزيد، على المثابرة حتى تنهك قواه. في الحقيقة سأهمس له في أذنيه،

بحنين وحزن، بيت الشعرالتالي لكلوديل:" يجب أن ترقص على العالم، أن تلمسه بقدميك، بخطوة رنانة ثم بأخرى صامتة وذلك على التوالي".

آن بوجار

ستة أشياء أعرفها بشأن إعداد الممثلين

من المستحيل بمكان تدريس الإبداع للممثلين وللمخرجين. إلا أن باستطاعتنا أن نساعدهم على تنمية الأنا الفنية الخاصة بهم. فالفنانون الشباب يحتاجون إلى تطوير علاقة من نوع خاص تجاه عملهم. وإذا كان إعداد الممثلين لا يمكنه إنتاج ممثلين ممتازين، إلا أن في المقابل يمكن تهيئتهم للحياة الفنية، بالممارسة وبتقديم القدوة لهم. إذ يمكن للإعداد المسرحي أن ينشط في داخل كل فرد صفات لا يمكن الاستغناء عنها وهي التالية: الموقف، الانتباه، العنف اللازم، ردع الانفعالات أو البوح بها، عدم الاتزان والتخبط وأخيراً الاهتمام

١- الموقف

إن الموقف الذي يتبناه كل منا تجاه المهمة الواجب تنفيذها، أياً كانت طبيعتها، يحدد نجاح التجربة. فالموقف يلعب دوراً حاسماً. وكما يقول الفنان كريستو:" لا توجد مشاكل، لا يوجد سوى مواقف". فاعتبار شئ ما على أنه مشكلة لا ينجم عنه سوى موقف متشائم وانهزامي. وعلى ذلك فإن الموقف الذي نتبناه تجاه مسرحية، دور، بروفة أو علاقة يعتبر هاماً.

تُرى هل لنا تأثير على هذا الموقف؟ هل يمكننا إعداد الموقف الذي يتبناه الممثل تجاه البروفة أو تجاه مهنته الخاصة؟

منذ فترة قصيرة، بدأت أفهم مصطلح gestus البريختي. فالـ gestusلا تشير كما كنت أعتقد في البداية إلى الحركة ولكن إلى الموقف. لقد اعتقد بريخت أن من واجب الممثل ألا يعبر عن المشاعر، بل إن عليه "إبداء موقف" أو، إذا استطعنا القول، gestus.

والموقف هو عبارة عن طاقة موجهة نحو الخارج. فإذا جذبني شخص ما، ستكون طاقتي المعبر عنها شديدة الخصوصية وستتغير إجاباتي وفقاً للطريقة التي يتصرف بها هذا الشخص تجاهي. كما ستتم اختياراتي الجسدية والصوتية والزمنية وفقاً لما أهتم به. فإذا قل اهتمامي، تبدلت مواقفي. ففي كل لحظة، يعبر موقفي عن غاية وعن هدف.

ويستخدم اليابانيون كلمة محددة لوصف طبيعة الزمان والمكان بين الأفراد، ألا وهي: ma'ai. ففي الفنون القتالية، يلعب الـ ma'aiدوراً حيوياً لأنه ينذر بخطر هجمة مميتة. وعلى خشبة المسرح، يجب أن تكون المسافة بين الممثلين جيدة، يقظة، قوية بل وخطرة. إذ يجب استثمار الـ ma'ai، احترامه و تشجيعه. فلا يجب مطلقاً إهمال خطوط اليقظة غير المرئية التي تفصل الممثلين على الخشبة.

حدث وتكلمت مع ممثل كان يلعب دور نيك في من يخاف فيرجينيا ولف؟، تلك المسرحية التي مثلت فيها جلندا جاكسون دور مارتا. وباح لي أنه لم يحدث مطلقاً أن قل انتباه الممثلة أو أن ضعفت يقظتها بينها وبين الثلاثة ممثلين الأخرين. فمع ممثلة أقل موهبة تقدم دور مدمنة كحول، قد يكون الاتجاه العام هو إهمال اليقظة والاستسلام، ولكن مع جاكسون، فاليقظة كانت ملموسة في كل لحظة ولم تكن تشرع في الاختفاء إلاعندما كانت الممثلة تترك الخشبة.

ويستخدم الألمان كلمة Haltung والجمع haltungen لوصف المواقف التي تتغير دوماً والتي نتبناها في علاقاتنا مع الآخرين، مع مهمة يجب القيام بها أو مع غاية. أما في الإنجليزية، فإن كلمة attitudeلها غالباً معناً سلبياً قريباً من "التكبر". ويحاول الناس تفادي أن يكونوا متعالين.

إن كل عمل ينطلق من موقف تجاهه، وتختلف الشخصيات والأحوال باختلاف سينفونية المواقف .

٢-الانتباه

أدرِّس الإخراج المسرحي في جامعة كولومبيا. وبناء على خبرتي، فإن الإخراج المسرحي يتضمن قبل أي شئ معرفة الإصغاء؟ فما السبيل إلى تدريس الاستماع؟ كيف ندرِّس أن نعير اهتمامنا لشئ.

بصفتي مخرجة مسرحية، يعد انتباهي هو أكبر إسهام يمكن أن أضيفه إلى العمل، بل قد يكون الشئ الوحيد الذي أقدمه بالفعل للممثل. فأهم شئ هو نوعية انتباهي. ما هي أجزاء شخصيتي التي تتدخل؟ هل أكون منتبهة لأني أفكر في نجاح المسرحية أم أني بالفعل منتبهة في اللحظة الحالية؟ هل أرغب في الحصول على أفضل ما في الممثل أم أني أريد البرهنة على تفوقي؟ إن الممثل الجيد يمكنه في الحال إدراك نوعية اهتمامي وانتباهي، إذ يوجد خط فاصل عالي الحساسية بيننا. فإذا كان هذا الحد مهدداً، فسيشعر الممثل بذلك، و إذا كان مهملاً بسبب الأنا الخاصة بي وبسبب رغباتي أو قلة خبرتي، فسينهار.

إن البروفات لا تقوم على إجبار الأشياء على الحدوث ولكن على العكس على الاستماع. فالمخرج يستمع لممثليه و الممثلون يستمعون لبعضهم البعض. إنكم تستمعون بصورة جماعية للنص. إنكم تولون آذان صاغية للعلامات وتواصلون تحريك الأشياء. إنكم تستكشفون. إنكم لا تنزلقون على المعابر الهامة وكأنها مكتسبة مسبقاً. ما من شئ تم اكتسابه مسبقاً. إنكم تعيرون الانتباه للموقف طوال تطوره. إني أشبه البروفات بجلسات تحضير الأرواح التي يضع فيها جميع الأشخاص أيديهم على الكوب ويتابعون حركته منذ بدايتها. أما أنتم، فإنكم تتابعون الحركة حتى يبوح المشهد بسره.

فالانتباه يقظة، يقظة بين الشئ والملاحِظ له أو يقظة بين الأشخاص. إنها الاستماع. فالانتباه، يقظة ممتدة على الزمن.

٣- العنف اللازم

يجب أن يشمل إعداد الممثل تدريس ضرورة وجود عنف في العملية الإبداعية.

فالفن شأنه شأن إتخاذ قرار ما يتطلب نوعاً من العنف. ويعّرِف أونتونان أرتو Antonin Artaud القسوة على أنها نوع من"القرار، مثابرة وصرامة دائمتان". إن وضع مقعد في جانب من الخشبة المسرحية يمنع أي اختيار آخر وأي خيار آخر. عندما يقدم ممثل ما في البروفة مشهداً ناجحاً بكل ما أوتي من تلقائية، من حدس ومن حب، نجد المخرج يقول هذه الكلمات المصيرية:"سنبقي المشهد

على هذا النحو"، مزيلاً بذلك جميع الحلول الآخرى المحتملة. إن هذه الكلمات القاسية: ":"سنبقي المشهد على هذا النحو"، تقتل الممثل الذي يعلم أن المحاولة القادمة لإعادة إبداع تلك اللحظة المسرحية ستكون خاطئة، متصنعة وبلا حياة. إلا أنه في قرارة نفسه، يعلم أيضاً أن الارتجال ليس هو الآخر فناً. إن العمل الحقيقي لا يبدأ إلا بعد إتخاذ قرار ما. إن القرار أي القسوة التي أطفأت تلقائية اللحظة يستلزم في المقابل أن يشرع الممثل في عمل خارق: ألا وهو إعادة إحياء الموتى. إن على الممثل إيجاد تلقائية جديدة، تلقائية أعمق في الإطار المعطى. ولعل هذا هو السبب الذي يجعلني أرى الممثلين على أنهم أبطال. إنهم يقبلون هذا العنف ويعملون معه ويضيفون معرفتهم وتخيلهم لفن البروفة.

إن من الدلالة أن يتم ترجمة كلمة rehearsal الانجليزية بالفرنسية répétition(تكرار). ويمكننا أن نناقش بالتأكيد كون المسرح فن التجارب المتكررة أو البروفات. إن الكلمة الانجليزية rehearsalتقترح إعادة الاستماع. وإذا كانت الكلمة الألمانية probeتوحي بالاستكشاف، فإن اليابانية keikoتترجم فكرة التدريب. وهلم جرا. إننا لا نتعب من دراسة معنى كلمة répétitionفي مختلف اللغات.

وعلى كل، فإن من خلال البروفات، يبحث الممثل عن أشكال يمكن إعادة إنتاجها. إذ يعد الممثلون والمخرجون معاً إطار عمل من شأنه أن يسمح لاحقاً بتدفق لانهائي لتيارات جديدة من القوة الحيوية، من الانفعالات ومن التبادل مع الممثلين الآخرين. ويحلو لي اعتبار الإخراج المسرحي على أنه وسيلة انتقال تسمح

للممثلين بالتحرك والازدهار. ومن المفارقات أن تكون القيود والدقة والإحكام هي التي تعطي لهم حرية كبيرة. إن الشكل يتحول إلى الإطار الذي يستطيع من خلاله الممثل اختبار تغيرات غير محدودة وممارسة حريته في الأداء.

بالنسبة للممثل، يختلف العنف اللازم لخلق دور في المسرح اختلافاً كلياً عن العنف اللازم للتمثيل أمام الكاميرات. ففي السينما، يستطيع الممثل أن يعطي لنفسه الحق في عمل شئ وفقاً لاندفاعاته دون الانشغال بتكراره إلى ما لا نهاية. فالحيوي بالنسبة للكاميرا أن تكون اللحظة تلقائية وجميلة الشكل. والأمر على النقيض في المسرح، إذ يجب أن تكون قابلة للإعادة.

لقد استشعرت للمرة الأولى ضرورة العنف في الإبداع عندما رأيت المخرج روبرت ويلسون في بروفة هاملت-ماشين Hamlet-Machineلهينير مولر مع طلبة المرحلة الأولى بجامعة نيويورك. كان من المقرر أن تبدأ البروفة في الساعة السابعة. وصلت قبل ذلك الموعد ووجدت مناخاً مبهجاً. ففي الصفوف الأخيرة، جلس طلبة الدكتوراه والجامعيون ينتظرون بفارغ الصبر وصول ويلسون وقد أمسكوا الأقلام في أيديهم. على الخشبة، أخذ شباب الممثلين يستعدون. جلس فريق من العاملين بالمسرح خلف كتيبة من الموائد الطويلة وضعت على جانب الخشبة. وصل ويلسون في السابعة والربع، جلس وسط جمهور صاخب وهائج ثم أخذ ينظر بحدة إلى الخشبة. شيئاً فشيئاً، امتنع الناس عن الحديث حتى غرقت القاعة في الصمت التام. بعد خمس دقائق من الثبات التام، قام ويلسون واقترب من مقعد كان موضوعاً على الخشبة ونظر إليه. وبعد لحظة بدت لي طويلة الأمد، انحنى، لمس المقعد ونقله على بعد بضعة سنتيمترات. عاد للوراء لينظر من

جديد للمقعد، ووقتئذٍ لاحظت أني أجد صعوبة في التنفس. كان التوتر في القاعة ملموساً وشبه غير محتمل. قرَّب ويلسون الممثلة كي يريها ما ينتظره منها. جلس على المقعد، انحنى نحو الأمام وحرك أصابعه بخفة. أخذت الممثلة مكانه وقلدت بدقة حركته الجسدية وحركة يديه. لاحظت أني أميل بدوري أنا أيضاً إلى الأمام في انفعال كبير. شعرت أني أراقب الناس في خصوصياتهم. في هذا المساء، تعلمت أن أعترف بالقسوة اللازمة للقرار.

إن اتخاذ القرار بوضع شئ ما وفقاً لزواية محددة على الخشبة أو بتحريك يد الممثل بدا لي وكأنه اغتصاب. وجدت ذلك مثيراً للغضب. إلا أني كنت أعرف، في داخلي، أن هذا العمل العنيف هو المصير المخصص لكل فنان وأنه ضرورى.

ويبدأ العنف باتخاذ القرار وبالشروع في تنفيذ شئ. فالكلمة الانجليزية commit ينخرط مشتقة من اللاتينية committere التي تعني تحريك شئ، تجميع، الانضمام إلى، الوثوق في والعمل. إن الانخراط في خيار يعتبر عملاً عنيفاً. إنه الإحساس الذي تشعر به عند منط الغطس. وينجم عنفه من كون كل قرار اعتداء على الطبيعة واعتداء على ميلنا للخمول. إن الاختيار، حتى ولو بدا ذا أهمية قليلة (مثل المكان الدقيق للمقعد)، يتم الشعور به على إنه انتهاك لمجرى الحياة الحر.

إن توليد حماس لا غنى عنه هو ما يحدث هنا. إنها مخاطرة، مجازفة مشكوك فيما ستفضي إليه. فما نحن متيقنين منه لا يؤثر فينا . .

وينجم عن أفضل الأداءات إحكام وحرية على السواء. وهذه الحرية لا يمكن التوصل إليها سوى على حساب بعض القيود. إذ تلعب هذه القيود دور النظارة المكبرة التي تركز وتضخم الحدث بالنسبة للجمهور كما إنها تساعد على إعطاء الممثلين علامة يستطيعون مقارنة أنفسهم بها. وقد يكون القيد سهلاً كأن يتم الوقوف أسفل كشاف الإضاءة الأفضل أو قراءة نص كما هو مكتوب بالضبط. ولكن، من جهة أخرى، قد يكون القيد في صعوبة متابعة رقصة معقدة مع غناء لحن معين. وتدعو هذه القيود الممثل إلى مجابهتها، استشعارها ومجاوزتها. ويعد الجمهور شاهداً على الممثل فيما هو يختبر حدوده و يعبر عن نفسه بطريقة غير مألوفة رغم جميع هذه القيود.

والتعبير عن الذات إزاء هذه القيود يتوافق بالضبط مع لحظة انبثاق العنف. فالفعل العنيف الضروري، الذي يبدو في بادئ الأمر على أنه يحد كل حرية ويستبعد الاختيارات الأخرى، يفتح الطريق على العكس لاختيارات أخرى فضلاً عن أنه يستلزم حرية كبيرة من جانب الفنان.

إن المقاومة تزيد قيمة المجهود. فالشعور بالمقاومة ومجابهة العائق أو مجاوزة الصعوبات يتطلب دوماً إبداعية وحدس. وفي وسط هذا النزاع، ينبغي مناشدة احتياطي جديد من الطاقة والتخيل. إنكم تنَمُّون عضلاتكم في محاولة مجاوزة المقاومة، عضلاتكم الفنية بالتأكيد. إنكم تتدربون ، مثل الراقصون، بصورة منتظمة للمحافظة على قوة العضلات. فقوة المقاومة التي قررتم قياس أنفسكم بها هي التي تحدد تقدم وعمق عملكم. وكلما زادت أهمية العوائق، كلما أنجزتم أشياء كبيرة .

٤- ردع الانفعالات أو البوح بها

إن الممثل الممتاز -شأنه شأن فنان الاستعراض- يحتوي على طاقة أكبر بكثير من تلك التي يبدها. فعندما يصلون إلى مرحلة النضج، يقترب الفنانون من الحكمة التي نجدها في دمج القيد الجسدي والبوح الانفعالي. إن هذا القيد ضروري. فلنختر لحظة تمثيل معقدة للغاية، ولنتركها تتضج بهدوء ثم لنركز عليها. إن هذا التركيز وهذا القيد يولدان طاقة الممثل ويوقظان اهتمام الجمهور. وقد اقترح زيامي Zeami، مبتكر مسرح نو Nôالياباني، أن يحتفظ الممثل دائماً لنفسه بنسبة من أهوائه.

عندما تشعرون بعشرة أشياء في قلوبكم، عبروا عن سبعة فقط...

تقوم الموهبة الخاصة للممثل على المقاومة، على النهوض، على الحفاظ على طاقته وعلى تركيزها. وبهذا الردع، يلعب الممثل مع الإحساس الحركي للمشاهدين ويمنعهم من التنبؤ بما سيحدث. ففي كل لحظة، يجب أن تكون لدينا القدرة على أن نخفي عن المشاهدين البنية المحددة مسبقاً وما ستفضي إليه.

منذ وقت ليس ببعيد، ولدى زيارتي لمتحف الفن الحديث بسان فرانسيسكو، وجدت لوحة ضخمة لأنسيلم كيفر Anselm Kieferبعنوان أوزيريس وأيزيس. وما إن وقعت عيني عليها حتى تخليت عن فكرة زيارة بقية المتحف في هذا اليوم. إذ لم أستطع أن أتحول عن هذه اللوحة الكثيفة، الجذابة، المؤثرة، التي تشوش الفكر والتي لا يمكن تفاديها. لقد وجدت نفسي أواجه ضخامة أفكارها، أشكالها، عنفها، حركتها كما أواجه الآفاق اللانهائية التي قد تُفتح أمام هذا

العمل الفني. إن هذه اللوحة التي استوقفت حماسي لم تجعلني أتركها لأستكمل النظر إلى اللوحات الأخرى. كان عليَّ أن أقابلها وأن أستجوبها. لقد تحدتني وغيرتني.

ما الذي يستوقف اندفاعنا؟ نادراً ما يستوقفني ما يمكنني التعرف عليه في الحال سواء كان شيئاً أو شخصاً. ففي الحقيقة، دائماً ما كان يجذبني التحدي الذي يمثله لي معرفة ما لا أستطيع تصنيفه أو ما لا أستطيع التخلص منه سواء كان وجود ممثل ما، لوحة، قطعة موسيقية، أو علاقة إنسانية. إن ما يثير اهتمامي هو الطريق الذي أقطعه للوصول إلى الشئ الجذاب. إننا ندخل في علاقات مع بعضنا البعض ونتلهف للعلاقات التي ستغير طريقة رؤيتنا للأشياء. إن الانجذاب إلى الآخر هو دعوة لسفر من شأنه أن يغير مجرى حياتك، دعوة لطريقة جديدة للحياة ولإدراك الواقع.

إن كل عمل فني أصلي يكثف طاقة كبيرة ويدعو إلى تفسير. بإمكانكم تجنبه وإسكاته أو على العكس مواجهته ومحاربته. إنه يحتوي على حقول جذابة ومعقدة من الطاقة وعلى منطق خاص به. إنه لا يوقظ الرغبة والحركة عند المتلقي ولكنه يولد ما أطلق عليه جيمس جويس "الإيقاف الجمالي". إذ أنه يتم إيقاف اندفاعكم، فلا تستطيعون بسهولة الانتقال إلى شئ آخر. ستجدون أنفسكم فجأة في علاقة مع شئ لا تستطيعون أن تمحوه بحركة من اليد.

في بورتريه دان أرتيست (بورتريه فنان)، يفرق جيمس جويس بين الفن السكوني والفن الحركي، إذ يولي قدراً أكبر للفن السكوني على حساب الفن

الحركي. وأجد مفهومه منشطاً وعملياً من حيث أنه يساعدنا في التفكير بشأن ما نمثله على خشبة المسرح. فالفن الحركي يمس القلوب والمشاعر في حين يستوقفها الفن السكوني. فالإباحية على سبيل المثال فن حركي (لأنها تثير الغرائز) والإعلانات كذلك فن حركي (لأنها تدفع للشراء) والفن السياسي حركي (لأنه قد يدفعكم إلى العمل السياسي). ولكن من جهة أخرى، فالفن السكوني يوقفكم. إنه يثير الوقوف. إنه لا يترككم بسهولة تتابعون طريقكم، مثل لوحة أنسيلم كيفر. فالفن السكوني عالم مكتف بذاته، موحد فقط بحقوله المتناقضة المعقدة. إنه لا يجعلكم تفكرون في شئ آخر. إنه لا يخلق بداخلكم رغبة ولا يمس شعوركم بطريقة سهلة. إنه يعمل على إيقاف اندفاعكم بقدرته المتفردة. فعندما تكونون أمام تفاح سيزان العجيب، على سبيل المثال، فإنكم لن ترغبون في أكل هذا التفاح، بل علي العكس، فإنكم ستجدون أنفسكم أمام الطبيعة الخاصة لهذا التفاح التي تميزه عن غيره. فالتفاح يوقفكم في قمة اندفاعكم.

مع أوزيريس وإيزيس، استوقفتني أهمية الدراما الداخلية لهذه اللوحة. كانت تدعوني إليها. كانت تناشدني كي أغامر معها في علاقة.

إن الممثل الجيد يوقف اندفاعي. إذ لا يمكن بسهولة إغفال طبيعة سكونه، حركته أو صوته. ورغم أني لا أكون مدركة لما يفعله بالضبط للوصول إلى مثل هذا الوجود المغناطيسي، فإني أعرف أني لا أستطيع عدم النظر إليه. لا يمكنني المتابعة وكأن شيئاً لم يكن.

ماذا يفعل الممثل لإيقاف اندفاعي؟ كيف السبيل إلى إعداد ممثل قادر على حشد الطاقة اللازمة لإيقافنا؟ أنا على يقين من أن الممثل ينظم طبيعته الداخلية الخاصة به ويحاول أن يظل فيها على هذا النحو. إن الممثل يفّعِل في نفس الوقت اللغات العديدة للخشبة وهي الزمان، المكان، النص، الحبكة، الشخصية والقصة. فالأداء الناجح هو عبارة عن جسارة تقوم على اللعب بعدة أشياء في وقت واحد. ويصبح الحوار دراميـاً بسبب التغيير الذي يطرأ على الشخص الموجود، في اللحظة الدقيقة التي يكون فيها منشغلاً بالتحدث. أما بالنسبة لي، فأنا أيضا موجودة ،مع هذا الشخص، مرتبطة بهذا الشخص الذي يقوم باللعب.

إن حيوية الفن هي نتيجة الحرية، الطاقة والبصيرة. فكل فن كبير هو فن البصيرة. وتنص خبرة الممثل على القدرة على التفريق بين اللحظة واللحظة التالية. فالممثل الكبير يبدو خطراً، غير متوقع، مليئاً بالحياة والبصيرة.

في كل لحظة، يواجه الممثل معضلة محددة: الاختيار بين أن يترك العنان لانفعالاته وبين أن يردعها. إن من السهل الانسياق وراء مشاعرنا. إنكم تستسلمون للانفعال وتتركونه ينتشر عندما تشعرون أنه يتجاوزكم. إلا أني أعتقد أن من المهم للممثل أن يتعلم كيفية تركيز الغضب، الأحاسيس المتناثرة، الصعوبات، الشغف، كل ما يأتي في لحظة أو أخرى، عليه أن يتعلم أن يضغطها، أن يتركها تنضج حتى تجد التعبير الأفضل، الأوضح والأدق في لحظة التمثيل. وتكون النتيجة خليطاً من ردع الانفعالات ومن البوح بها. فالنتيجة أقرب إلى التعبير منها إلى البوح.

يعاني الأمريكيون من مرض اتفاقهم الدائم مع العالم أجمع. ففي المسرح، نعتقد أن التعاون يعني الاتفاق. ولكن من جانبي، أعتقد أن الاتفاق الزائد عن الحد ينجم عنه نقص في الحيوية. إن الاتفاق غير النابع عن فكر يهدم طاقة البروفات. فأنا لا أظن أن التعاون يعني "القيام بصورة آلية بما يأمر به المخرج المسرحي"، فبدون مقاومة، لا توجد إثارة. يمتلك الألمان كلمة مفيدة للغاية ليس لها مقابل بالانجليزية ألا وهي: Auseinandersetzung. والكلمة تعني حرفياً: "الانقطاع عن الآخر" ويتم عامة ترجمتها بـ discussion(مناقشة) وهي كلمة قد تحمل كذلك بالانجليزية معناً سلبياً dispute(أي مشاجرة). كلما ساد مناخ جيد خلال البروفات، كلما خرج أفضل ما في ذاتي من الـ Auseinandersetzung.أي أن إبداعنا يتطلب، بطريقة أخرى، الانقطاع عن الآخرين. إننا نهاجم بعضنا البعض بطريقة إبداعية، يمكننا التصادم، التشاجر، الشك في بعضنا واقتراح حلول أخرى. وستظل الشجارات والشكوك بيننا بقدر اللحظات التي يميزها مناخ عمل حي.

ومن واجبنا أن نعلّم الممثل كيفية التعبير عن اختلافه أكثر من أن نعلمه أن يوافق على كل شئ خلال البروفات. فعلى الممثلين ،بدلاً من اتباع التعليمات بصورة عمياء، المساهمة في الإبداع بحبهم، بذكائهم، بأحاسيسهم الجمالية وبحدسهم. من خلال ما استطعت استنتاجه، يميل فنانو المسرح الألمان إلى العمل بقدر مبالغ فيه من الـ Auseinandersetzung، مما قد يخاطر بإضعاف النتيجة وبالحصول على إنتاجات سكونية شديدة العقلانية. وعلى النقيض، يميل الأمريكيون إلى الاتفاق بصورة منهجية، مما قد يؤدي إلى فن سطحي وسهل.

٥- عدم الاتزان والتخبط

يستوجب كل عمل إبداعي قفزة في الفراغ وعلى هذه القفزة أن تتم في اللحظة الجيدة، إلا أن ما من شئ يحدد لكم متى تحين هذه اللحظة بالضبط. علاوة على ذلك، تنعدم الضمانات في هذه القفزة. وقد تعرضكم هذه القفزة ،من جهة أخرى، إلى الحيرة، فالحيرة لا تنفصل عن العمل الإبداعي، فهي عامل مشارك ضروري. إذا كان عملكم لا يحيركم بالقدر الكافي، فمن المحتمل ألا يحرك أحد.

هل يمكننا أن نعلِّم شاب كيفية التعرف على الضرورة المطلقة لعدم الاتزان والتخبط في العملية الإبداعية؟

إن غالبية الناس تصبح شديدة الإبداع عندما تكون الحاجة ملحة إلى ذلك. ففي حالة عدم الإتزان وتحت الضغط، يتم الوصول إلى حلول سريعة ومتوافقة مع المشكلات الكبيرة الملحة. ففي مثل لحظات المِحن هذه، ينشط الذكاء الطبيعي والتخيل الحدسي: كحال المرأة التي ترفع سيارة لأن ابنها تحتها والاختيار الاستراتيجي المستوحى في وسط المعركة والقرارات السريعة التي يتم اتخاذها في حماس البروفة الأخيرة قبل العرض الأول. بناءً على خبرتي، ومن وجهة النظر الإبداعية، فإن عدم الاتزان يعود بالنفع أكثر من الاستقرار.

فالفن يبدأ في معركة التوصل للاتزان، إذ لا يمكننا الإبداع بالانطلاق من حالة اتزان. إن التعرض لحالة عدم اتزان ينتج عنه وضع مزعج ولكنه مثير دوماً للاهتمام على الخشبة. ففي لحظة عدم الاتزان، تدعونا غرائزنا الحيوانية إلى

المقاتلة من أجل إعادة الاتزان وهذا القتال في غاية الجاذبية والنفع. عندما تواجهون عدم الاتزان في قلب عملكم، ستجدون أنفسكم في الحال أمام ميلكم إلى عدم التغيير. والروتين هو عدو الفنان. في الفن، يعتبر استكشاف منطقة مألوفة بطريقة لا شعورية أمراً غير حيوي وغير مثير على الإطلاق. لذا يجب أن نظل حذرين ومنتبهين أمام ميلنا إلى اعتياد الأشياء. إن الوجود في حالة عدم اتزان يثير التخبط والصعوبات. وهذه الفكرة لا تؤدي إلى الراحة على الإطلاق. إذ تجدون أنفسكم فجأة خارج بيئتكم المألوفة وبلا علامة إرشادية. ومن هنا تبدأ المغامرة. إذا استقبلتم عدم الإتزان، فستدخلون في الحال إلى منطقة عذراء وغير مكتشفة ستشعرون فيها بأنكم صغار الحجم وبأنكم لستم على مستوى المهمة التي تنتظركم. إلا أن نتائج هذا الانخراط ستكون مثمرة.

تبدأ كل رحلة سفر كبيرة بالتخبط. فالأطفال يدورون وهم مغمضي العينين قبل الشروع في مغامرة. وأليس Aliceَ وقعت في جحر الأرنب، غَيَّرت حجمها وعبرت المرآة قبل الدخول إلى بلاد العجائب. ونحن جميعاً أيضاً -سواء كنا جمهوراً أو فنانين- نسمح بأن يفتح تخبط صغير شخصي لنا الطريق للتجربة.

أخشى أن أقع. لقد ظللت لسنوات عدة أحاول تعلم الـ Aïkido -وهو فن قتالي ياباني- بسبب الوقت الذي كان يجب أن أخفض فيه رأسي خلال التدريب. لقد حاولت أن اقبل طواعيةً التخبط كممارسة لازمة لعملي خلال البروفات. أعرف أن عليَّ تعلم قبول التخبط وعدم الاتزان. أعرف أن محاولة استخراج الاتزان من حالة عدم اتزان تكون دائماً مثمرة ومثيرة للاهتمام وأنها تعطي نتائجاً ثرية. أحاول قبول التخبط حتى أسمح للحب الحقيقي أن يبزغ.

إن الوقوع في الحب يحير لأن الحدود بين المحبين ليست واضحة. كي تقع في الحب، يجب أن تتخلى عن عاداتك اليومية. حتى يتم لمس عواطفنا، يجب أن نكون مستعدين لاكتشاف شعور نجهله. فالعرض المسرحي الكبير يحيرنا لأن الحدود بين من يعطي ومن يستقبل ليست قطعية. إن الممثل الجيد هو من يلعب بتوقعاتنا وبذكرياتنا. وهذا التبادل يثير التجربة الفنية.

خلال البروفات والعروض، يجب أن تكون هناك قفزة عند كل منحنى. ففي كل مرة يتقدم فيها الممثل على الخشبة، يجب أن يكون مستعداً للقفز بغتةً. فبلا هذه الرغبة، تظل الخشبة مكاناً مسيطر عليه ومتفق عليه. إن الاستعداد للقفز في لحظة محددة يعني إدانة النفس على جهل موعد القفز. تُفتح الأبواب ويتم المرور منها دون الانشغال بالآثار المترتبة على ذلك. تقفزون. ولكن يجب أن تقبلوا أيضاً أن القفزة في حد ذاتها لا تضمن شيئاً. علاوةً على ذلك، فإن ارتكابكم لخطأ ما لا يقلل من حيرتكم بل هو على العكس يزيده.

ووفقاً لرولو ماي Rollo May في كتابه (شجاعة الإبداع)، يتفق الفنانون والعلماء دائماً على الاعتقاد بأنهم -في أفضل أحوالهم- يشعرون بأن هناك كلام ما يمر من خلالهم. لقد تعرضوا نوعاً ما إلى الازدواج حتى أن بعضهم يدعي أنه وسيط بين الناس والرب. فيما يؤكد الآخرون بطريقة ملموسة أنهم يبتعدون عن الطرق الممهدة حتى يستطيعوا التوصل إلى الازدواج. إن عقولهم تنفصل عما يحاولون عمله لإنتاج اتصالات عقلية أكثر إلهاماً. فالاكتشافات تحدث إذاً عندما تنجحون في الابتعاد عن الطرق المعهودة.

إن مـواجـهـة مـقـاومـة مـا وردع الانفـعـالات يولدان أحـد أهم مظاهـر الـعـالم المسـرحي: الطـاقـة. إن الطـاقـة تتولـد مـن التقـدم، من الاسـتـعـداد لـركل الكرة، من مجـابهة العائق. ويقـاس أداء الممثل مقارنةً بنوعيـة تفاعله مع المقـاومة المنبثقة من الظروف. ويتم تـرجمـة التعـارض بين القـوة التي تدفعـه للعمل والقـوة التي تمنعـه بطـاقــة منظورة ومــحــســوســة فـي المكان والـزمــان. وفي المقــابل، ينجم عـن هـذا الصـراع الشـخـصـي مع العـائق خـلافـاً وعـدم اتزان. فكل مـحـاولة لإعـادة التنـاغـم المبـدئي انطلاقـاً مـن حـالة الهـيـاج هذه تولـد طـاقـة أكـبـر. وفـي هـذا الصـراع ذاته يكمن العمل الإبداعي.

إنه لأمر طبيعي وإنساني أن يتم البحث عن الاتحاد وأن يعاد التوازن بدءاً من عدم التوازن الذي يسـبـبـه الخـلاف. فلتحـاولوا إلقـاء مـونولوج كـامل لشكسـبـيـر اعتباراً من حـالة عـدم الاتزان. ففي محاولة الحفـاظ على الاتزان وعـدم التلعثم أثناء الحديث، يبحث كل جـزء منكم عن التوازن والتنـاغـم والاتحـاد. ويعتـبـر هـذا الكفـاح إيجـابيـاً ومثمـراً. وإذا بالجسد يتـحـدث فـجـأة بوضوح وضـرورة مـذهلتين. فالصراع يتطلب الدقة.

إن الأنا الفنية تستوجب عدم الاتزان وفقدان الوجهة

٦- الاهتمام

إن الأداة الأسـاسـيـة في العملية الإبداعية هي الاهتمام. إن جسـدكم هو أفضل مؤشر للاهتمـام الحقيقي: إذ تسـرع ضربات القلب وكذا النبض. وقد يقـدم لكم الاهتـمـام دور المرشـد. إنه يدلكم دومـاً على الاتجـاه الصـحـيح. إنه يـحـدد نوعـيـة

عملكم، طاقته ومحتواه. ومن المستحيل إدعاء الاهتمام أو إتخاذ قرار الاهتمام بشئ لأن ذلك مطلوب منكم. إن الاهتمام يكشف عن نفسه. عندما تشعرون أن الأشياء تسرع، عليكم التفاعل بسرعة مع هذا الاهتمام، إتباعه والتمسك به.

وفي اللحظة التي يستيقظ فيها الاهتمام، عندما يتم إيقاف اندفاعكم وهو في قمة حماسه، ستجدون أنفسكم على الفور في ملتقى عدة طرق. وبدءاً من ذلك الحين، تشرع التعريفات والافتراضات المسبقة التي شكلت شخصيتكم وأرشدتكم حتى هذه اللحظة في الانهيار. ويبقى شعور ما بفقدان الوجهة، بإثارة غير مكبوحة وبأن هناك من يحملكم، باختصار يبقى الاهتمام.

إذا كان الاهتمام صادقاً وهاماً بالقدر الكافي وإذا تم تتبعه بتشبث وسخاء، فإن أثر الارتداد سيكون مؤكداً. سيؤثر الاهتمام حتماً على حياتكم و سيغيرها. وعلى ذلك يجب أن تكونوا مهيئين ومنتبهين للأبواب التي تفتح فجأة أمامكم. ولا يجب أن تسمحوا لأنفسكم بالانتظار، فالأبواب ستغلق بنفس السرعة التي فتحت بها. سيبدل هذا الأمر حياتكم وستعيشون مغامرة لم تخطر قط على بالكم.

إن عدو الفنان هو الافتراض المسبق الذي قد يتناقض مع الاهتمام. إن أول ما يمكنه قتل عمل الفنان هو الافتراض المسبق الذي يحدد لكم أين ستضعون أقدامكم، الافتراض المسبق الذي وفقاً له كل ما تريدون قوله يتطابق ما سيدركه جمهوركم. إن الوقت الذي تصيغون فيه افتراض مسبق خاص بطبيعة الجمهور أو اللحظة هو وقت خارج عن سيطرتكم.

بصفتي مخرجة مسرحية، أعلم أن ليس من اختصاصي التوصل لنتائج ولكن إيجاد الظروف اللازمة لإنتاج شئ ما، أما النتائج فستأتي لاحقاً. أعتقد أن ذلك حقيقي لكل الفنانين المبدعين. فلتنشغلوا أولاً بالموقف، بالانتباه، بالعنف اللازم، بالقيد الجسدي والبوح العاطفي، بعدم الاتزان والتخبط، بالاهتمام ثم باشروا عملكم.

توماس أوسترماير

الترفيه والتحرر

نقاش مع جون جوردويل والجمهور

جون جوردويل : سيد توماس أوسترماير، إنكم تشاركون حالياً في إدارة الـ Schaubühne في برلين. وإذا كنتم تنتمون إلى جيل ما بعد ١٩٨٩، فأنا من جيل ١٩٦٨. لقد عملتُ لفترة قصيرة في الـ Schaubuhneفي بداية السبعينيات، إبان عصر التغيرات الجذرية. وقتها، كان بيتر ستاين قد وجه دعوة لكلوس مايكل جروبر، وكان المسرح يعمل أساساً بفضل هذين الاثنين من المخرجين المسرحيين. كان هذا هو الوقت الذي تركت فيه الـ Schaubühneالـ Hallesche Uferلتنتقل إلى ميدان لهنينر(الـLehniner Platz) ولتصبح بالتالي أكبر مسرح مركزي في برلين.

كانت الصورة التي نشكلها عن مسرحكم في فرنسا- وهي صورة أكدها عرضكم رجل لرجل (Homme pour homme) -هي صورة فنان يحمل ختم مدرسة إرنست بوش،وهو نَسَب كنتم تعلنونه بأعلى صوت. إلى أي مدى يظهر الإعداد الذي حصلتم عليه في إرنست بوش في المشروعات التي قمتم بها منذ بضعة سنوات في

الـBaracke، المنتـمـيـة إلى مـسـرح برلـين الشـرقـيـة الـ Deutsches Theater وفي المشروعات التي تطورونها حالياً في مـسـرح الـ Schaubühneالواقع على الأراضي القـديمة لبرلين الغربية؟

توماس أوسترماير : إن سمعة مدرسة إرنست بوش لم يعد لها علاقة كبيرة بالواقع الحالي للمدرسة. إن سقوط حائط برلين تولد عنه تغيرات هامة: الصراعات بين الأساتذة، بالإضافة إلى تسريح العديد منهم بسبب ماضيهم السياسي. فاليوم، لم يعد هناك فرق بين هذه المدرسة وغيرها. على سبيل المثال، الأستاذ الذي يدير قسم الممثلين في إرنست بوش وهو فيت شوبرت تم إعداده في المدرسة قبل أن يصبح ممثلاً في الفرقة البرلينية Berliner Ensemble. إن تاريخه هو تاريخ ممثل من شرق ألمانيا، ورغم ذلك فهو شديد الإعجاب ببيتر زادك الذي عمل معه في Berliner Ensemble. إنه يعتبر هذه اللحظة كأهم لحظة في مهنته كممثل. ولعل هذا الموقف من أكثر المواقف تناقضاً بما أن بيتر زادك ليس من المخرجين المسرحيين الذين ينتمون إلى تقليد مدرسة إرنست بوش. إنه لا يستخدم، في إدارة ممثليه، التعبيرات الهامة الخاصة بممثلي الشرق الذين تم إعدادهم ليحذوا حذو بريخت. وكون فيت شوبرت يدير اليوم قسم الممثلين في إرنست بوش يدل على المنعطف الذي أخذته هذه المدرسة.

ولعلي أخشى أن يختفي تماماً التقليد الكبير الذي طالما ثبتته إرنست بوش. فهذه المدرسة هي الأخيرة في محاولتها اقتفاء آثار بريخت وإعطاء رؤية سياسية وإيدولوجية للممثل. ففي ذلك العصر، كان التقليد ينص على محاولة التوصل لحلول لمسائل سياسية وعلى أن يتم تقديمها على المسرح. وكانت مدرسة إرنست بوش مشهورة أيضاً بالأداء العالي المستوى للممثل الذي تقدمه، وكان هذا المستوى يحتوي ضمنياً على تعليم الحركة، اللغة والإلقاء. كان كل ذلك على قدر كبير من الأهمية خلال السنوات التي سبقت سقوط حائط برلين.

أتذكر أني شاركت في مشروع لمانفريد كارج في الفرقة البرلينية Berliner Ensembleفي الوقت الذي كان فيه هينر مولر لا يزال موجوداً. كنا نعمل على أشعار، أغان ونصوص قصيرة لبريخت. وعندما جاءت إدارة المسرح لرؤية العمل طور الإعداد، كان هينر مولر متواجداً في القاعة. نظر ثم قال لكارج:" إنهم يأتون جميعاً من غرب ألمانيا، إنهم لن يستطيعوا أن يمثلوا برتولت بريخت، إنهم لا يفهمون". لقد حدث، في وقت ما، هدم للتقليد الذي أراد أن يأتي جميع طلبة إرنست بوش من شرق ألمانيا. لقد أتيت أنا شخصياً من الغرب، من بافاريا.

جون جوردويل : عندما أنشأ هينر مولر مع زملائه الفرقة البرلينية Berliner Ensemble، كان أشد ما جذب الانتباه هو وجود ممثلين

ينتمون لأجيال مختلفة. كان هناك جيل يمثله هوب ومينيتي الذين شهدوا النازية، وجيل آخر يمثله شال وبيل الذين شكلوا جيل الخمسينيات وجيل ثالث مكون من ممثلي Schleefوهو جيل جاء غالبيته من غرب ألمانيا. كيف استطعت أن تجمع فريق الممثلين الذي كونته في الـBaracke فيما مضى وفي الـ Schaubühneفي الوقت الحاضر؟

ومن جهة أخرى، إنك تعلن ارتباطك بمايرهولد الذي هو في قلب التقليد البريختي بما أن في الثلاثينيات تعلم بريخت الكثيرمنه. ألا تبدو هذه العلاقة مع مايرهولد على قدر من الغرابة اليوم؟

توماس أوسترماير: إن وجود قسم للرقص في الـ Schaubühneله علاقة بأفكاري وبمحاولة إيجاد صلة بين مسرح النص والمسرح الجسدي أو الحركي. لقد بدأ الأمر عندما كنت ممثلاً ثم طالباً ثم مخرجاً في مدرسة إرنست بوش. كنا نحاول جاهدين أن نجد فرقاً بين أفكار ستانيسلافسكي وأفكار مايرهولد. فلا يجب أن ننسى أن في بادئ الأمر كان مايرهولد شخصياً ممثلاً عند ستانيسلافسكي. لقد لعب دور تريبليف في أول إخراج لـ لاموويت La Mouette (النورس). كما حاول ستانيسلافسكي مساعدة استديو مايرهولد وراقب عمله بدقة. في نهاية حياته، غيَّر ستانيسلافسكي منهجه واقترب من أفكار مايرهولد. لقد

تخلى عن فكرة الذاكرة الشعورية لكي يعمل على منهج الأفعال الجسدية. في هذا الوقت، اقترب عن كثب من مايرهولد الذي حاول أن يجد في عمل الممثل منهجاً للأفعال الجسدية يكون قادراً على توليد الانفعال وليس العكس. أعتقد أن من الخطأ عمل فرق بين معتقدات هذين المتمرسين.

في إرنست بوش، نعمل كثيراً على أفكار ستانيسلافسكي. إنها المنهج الأساسي. ويأتي بعد ذلك بريخت. ففي الوقت الذي كنت فيه في هذه المدرسة، كان ستانيسلافسكي أهم من بريخت. ونظراً لأنه لم يتم فهم ستانيسلافسكي بصورة جيدة، وجدنا أنفسنا مع نوع من التمثيل شديد الخصوصية. فعلى الخشبة، يبدو الممثلون والطلبة كأنهم مصابون بنوع من المرض النفسي. فعندما أراهم يمثلون، ألمح على وجوههم الكثير من المعاناة والقليل من السعادة. يوجد دائماً سوء فهم للتراجيديا، لألم النص، للتيمة وكأن المادة يجب تمثيلها في المعاناة دون وجود أي ترفيه.

تأكيد سعادة الوجود على الخشبة

في الوقت الذي لاحظت فيه ذلك، حالفني الحظ في التعرف على جيناديج بوجدانوف Genadij Bogdanov الذي كان طالباً لممثل عند مايرهولد. عملت معه عدة مرات كما تابعت دروس تدريب مع فريق ممثلي مدرسة إرنست بوش. عندما بدأ التدريب، قال لنا: "يجب الابتسام دائماً في البروفة، حتى في مشاهد التراجيديا أو الألم. إن عمل الممثل شئ فيه متعة. متعة التواجد في قاعة البروفة، متعة إمكانية أن تكون ممثلاً، متعة محاولة الوصول إلى حلول، متعة التواجد مع المخرج، حتى وإن كان علينا محاولة تنفيذ كل ما يقوله. فعبارات مثل لا أستطيع، لا أريد أو لن يجدي ذلك تنعدم في قاعة البروفة. إذا قال المخرج أن على الممثل أن يطير، فعلى هذا الأخير أن يحاول أن يطير". كان هناك هذا النوع من الترفيه في عمل الممثل وكان ذلك هو وقت التحرر بالنسبة لي حتى ولو كان العمل في حد ذاته شديد الصعوبة على المستوى الجسدي.

في مسرحية رجل لرجل لبريخت، التي نمثلها منذ بضعة سنوات، أعتقد أننا نشعر بهذه السعادة، هذه المتعة في الوقوف على خشبة المسرح والتمثيل. إن أهم أستاذ كان بالنسبة لي هذا الأستاذ الروسي الذي حاول تحرير الممثل

على الخشبة أثناء التمثيل ولكن دون أن يقول :"أنا لا أصدق ما تمثله هنا". إن هذه العبارة كثيراً ما نسمعها في قاعات البروفة بألمانيا. فبعد أن ينتهي الممثل يعلن المخرج في معظم الأحيان:" أنا لا أصدق ذلك،أنا لا أرى انفعالاتك".

الميل إلى المبالغة

جون جوردويل : لقد شاهدت رجل لرجل. إن معرفتي بمايرهولد ليست نتيجة خبرة مباشرة، ولكنها تعود لقراءاتي أثناء السبعينيات. لم أصادف قط أستاذاً طبَّق آراء مايرهولد. إلا أن دراستي الفكرية التي قمت بها في ذلك الحين جعلتني أقول أن الميكانيكية البيولوجية لمايرهولد (البايوميكانيكا) كانت مرتبطة بظاهرة العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي: التيلورية أو ترشيد حركات العمل. كان ذلك مشروعاً اجتماعياً. عندما شاهدت عرضكم، أدهشني أن هذا المنهج بدا وكأنه ينظم طاقة جماعية في الفرقة أستطيع أن أطلق عليها -على سبيل ذكر جورج باتاي- الميل إلى الإسراف العقيم أي الميل إلى المبالغة الذي نجده عند أبناء جيل معين. ويعطي باتاي مثال العجائز الذين يشترون سيارة برلين ذات الستة المقاعد لوضع الأطفال في الوراء في حين يشتري الشباب موتوسيكلاً ليقودوا بسرعة ٢٠٠ كم/الساعة ولكي لا يلتزموا بقواعد المرور. يوجد إذاً هذه المبالغة، هذا الإسراف

العقيم في عرضكم. لقد بدا منهج مايرهولد وكأنه يحث على وضع قواعد استنباط فنية.

وأعود مرة أخرى إلى فرقة الممثلين التي عملت معها. كيف تم تشكيلها وكيف تم اختيار الريبرتوار التي ستقدمه؟

توماس أوسترماير: إن غالبية ممثلي الـ Schaubühneمروا بمدرسة إرنست بوش. الفريق يضم كذلك ممثلين أكبر سناً كانوا بالمسرح الألماني Deutsches Theaterفي الوقت الذي عملت فيه هناك. شيئاً فشيئاً، بدأنا نتعاون مع ممثلين كانوا في السابق في الـ Schaubühneمثل تينا إنجيل وهانز ديهل. كما يعود ممثلون آخرون إلى الفرقة. عندما وصلت إلى الـ Schaubühne، كانت الفرقة قد انحلت بالفعل. وتم مناشدتي كي أدير المعهد والفرقة التي تم تشكيلها من جديد. وتضم الفرقة الحالية ممثلين جاءوا من مدارس أخرى غير إرنست بوش. في البروفات، نجدهم أحياناً يقولون :"إن هذا هو أسلوب إرنست بوش ولا يمكن أن يقدمه سوى ممثلون حصلوا على هذا الإعداد".

الأمر الذي يمثل أهمية كبرى بالنسبة لي هو فكرة المجموعة، روح الفريق. فالممثل الذي يقف على خشبة المسرح ليس هنا من أجل نفسه ولكن من أجل شريكه الذي يجب أن يساعده

على التمثيل. وتواجه فكرة روح الفريق هذه الأيام خطر التلاشي. فهي تقل بشكل تدريجي في العالم أجمع. في الـ Schaubühne، لا نعمل مع مدعويين، ليس لدينا نجوم ولا أشخاص تأتي لتمثل الدور الرئيسي وتمضي إلى حال سبيلها. نحاول أن نخلق فرقة عن حق.

جون جوردويل: طرأ تغير كبير على برلين في التسعينيات وخاصة عندما أصبحت مخرجاً مسرحياً هاماً: سقوط حائط برلين وإعادة توحيد ألمانيا. كان الـ Schaubühneمسرح برلين الغربية من السبعينيات وحتى ١٩٨٩. ويجب أن نأخذ في الاعتبار الوضع الذي أراد أن تصبح برلين الغربية جزيرة وسط ألمانيا الشرقية. لم تكن ألمانيا الغربية ولا ألمانيا الشرقية ولكن جزيرة. وكان الناس يتدفقون من بافاريا وريناني إلى برلين الغربية لأسباب عدة من بينها أنه لم يكن بها خدمة عسكرية. كان الوضع مماثلاً لوضع فايمر في بداية القرن التاسع عشر: إمارة صغيرة وسط محيط متباين أشد التباين.

لقد تحدثتم عن وضع الممثل الذي يعاني بعض الشئ. وأتساءل إن لم يكن في ذلك إشارة ضمنية إلي حالة ممثل كبيتر ستين. فمعلمه كان فريتز كورتنر وهو من المتأثرين بستانيسلافسكي ومن المطبقين لآرائه أكثر من

ستانيسلافسكي نفسه. فالمسرحيات التي قدمها بيتر ستين كانت شديدة الكلاسيكية، ليست مسرحيات لجوتة ولشيلر فحسب ولكن جوتة وشيلر المشبعين بكليست، إبسن وتشيكوف.

توماس أوسترماير: إن أول إخراج قدمه بيتر ستين للـ Schaubühne كان عرض لامير (الأم) لبرتولت بريخت. لقد بدأ بالمسرح الكلاسيكي ليأخذ بعد ذلك الاتجاه الذي تحدثتم عنه.

جون جوردويل: ثم جاء جروبر Grüber وكان معلمه في الأساس ستريهلر Strehler إذ ظل جروبر مساعده لسنوات عدة. في ألمانيا، لم يلق تيار ستريهلر قبولاً كبيراً ووجد جروبر طريقه عندما بدأ يعمل مع رسامين مثل الفرنسي جيل أيو. لقد ساعده هذا الأخير في تعريف وجهة جديدة، أكثر فلسفية. عندما عمل جروبر مع الرسامين ركز اهتمامه على المكان. وقد بدأت مسرحياته بهولدرلين وصولاً إلى لينز كما انطلقت فلسفة مسرحياته من شيلينج وحتى هيدجير.

كل ذلك كان ممكناً في هذا الوقت لأن برلين لم تكن محددة الموقع. أما اليوم، بعد التوحيد، ماذا تمثل برلين؟ عاصمة ألمانيا؟ مدينة بروسية؟ كيف يندرج عملكم في إطار الوضع الجديد؟

توماس أوسترماير: إن هذه النقطة تثير حاليا جدلاً كبيراً. ففي ألمانيا، اتجهت مناقشات كبيرة إلى دراسة آثار ١٩٦٨: إلما تحولت أفكار هذا الجيل؟ ففي بدايات الـSchaubühne، اعتقد بيتر ستين والفرقة أن المجموعة ستعمل في اتجاه سياسي للغاية. كان هناك عرض الأم لبرتلوت بريخت. وكذلك خطاب على حرب فيتنام وهو العرض الذي أعقبه طرد بيتر ستين من Kammerspieleميونخ. ثم كان هناك الإخراج العظيم لتوركاتو تاسو Torquato Tassoلجوتة الذي عرض في برام والذي تم تقديمه في قالب سياسي للغاية. لقد قدم ممثلو الـ Schaubühneالعرض في حدائق الأطفال من أجل العمال. كانت الفكرة القائمة هي أن الفرقة سياسية وأنها تقدم فكراً سياسياً. ولكن سرعان ما أخذنا اتجاهاً آخر، لقد تحولنا إلى المسرحيات التي تحدثتم عنها، جوتة، شيلر، كليست، إلى المسرحيات التي أخرجها جروبر.

إلما تحولت أفكار ١٩٦٨؟ إن الجدل يخص أيضاً السياسيين الذين يعملون في السلطة. إنه لأمر محزن أن نرى ما آلت إليه هذه الأفكار. إن هذا يعكس وضع الحياة الثقافية والسياسية بألمانيا وبرلين في هذا الوقت. فالأسئلة السياسية الأساسية لم تعد موجودة. إن العالم أجمع يتكيف مع الحياة اليومية ليعيش انتصارات الرأسمالية. لم يعد

هناك أحد يخاطر في طرح تساؤلات حول النظام. لقد كتبنا نصاً صغيراً في الـ Schaubühneفي برنامج الموسم. لقد اعتبره الناس مانيفستو لأنه أثار الأسئلة التي كنا نرغب أن نعمل حولها: "كيف تتأتى لنا الحياة اليوم؟" "هل يوجد بدائل للنظام الذي نعيش فيه؟" "كيف نصف حقيقة اليوم؟" "كيف نجد نصوصاً وممثلين؟" كنا نعتقد أن من أجل طرح تساؤلات عن الحياة اليومية يجب تحفيز الكتاب المعاصرين. أما اليوم، وبعد مرور عامين ونصف، يندم غالبية أعضاء الفرقة على نشر النص لأن الصحفيون يقارنونه دوماً بعملنا المسرحي. إنهم يقولون: "إنهم أرادوا تفنيد كل شئ والآن انظروا ماذا يفعلون". لقد أصابهم الإحباط لأننا لم نبتكر المسرح من جديد ولأننا لم ننجح في إيجاد نوعاً من الثورة ليس فقط الفنية ولكن أيضاً السياسية. إنهم يطلبون من جانبنا شيئاً تفتقده حياتهم. هذا هو الوضع تقريباً في برلين اليوم.

أتذكر أني سمعت زادك أو أحداً من جيله يقول:" أين شباب المخرجين؟ ماذا يفعلون؟ فنحن جيل ١٩٦٨ حاولنا تدمير الآباء، لقد نجحنا في إقصاء آباء المسرح ولكن الجيل الشاب شديد الخجل والمحافظة واللين. لا شئ سينبثق من أبناء هذا الجيل". إن المناقشات القديمة التي كانت تضع الـ Berliner Ensembleفي مواجهة الـ Schaubühneلا تزال

حـيـة. إن الـفـرق القـديمة يتم دعـوتهـا إلى Theatetreffen (اللقـاء المسـرحي) في برلين فـي حين ينـظم الجـيل الشـاب مهـرجانه الخاص في فـرانكفورت. لقـد التقى كبـار مـعلمي المسرح في برلين، هذا العام: لوك بوندي، بيتـر زادك، فرانك كاستـورف، كـريستـوف مـارتاليـر. ومن جـهـة أخـرى، قـام توم كوهنل و روبرت شـوسـتـر -وهـمـا زمـيـلان كانا في فصلي في مـــدرســـة إرنسـت بوش و يديـران حـــاليـــاً الـ TATفي فـرانكفـورت-، بتنظيم مهـرجان مـضـاد في فـرانكفـورت في شـهـر مـايو مع سـتيـفـان باشـمـانز، لـوك برسـوفـال، كـريسـتـينا بولهـوفـر، سـتيـفـان بشـور ومعي أنا شـخـصيـاً. وقد آثار هذا المهـرجـان العـديد من الجـدل خـاصـة لدى الصـحـفـيين الذين حاولوا خلق نقاش مزيف حوله. لدينا إذاً في ألمانيا في شـهر مـايو مـهـرجـان في برلين مع كل الأشـخـاص الـذين نعـرفـهم ومهرجان في فرانكفورت مع الأشخاص الذين لانعرفهم بعد. إنها لفضـيـحة أن يكون هنـاك مهرجان في فـرانكفـورت ولكن ذلك يؤدي إلى نقاش إعلامي أكثرمنه فنـي.

تعلم التقنيات

جوزيت فيرال: هل في إرنسـت بوش تقـنيات يتم تناقلها وتظل السـمة المميـزة لهذه المدرسة؟

توماس أوسترماير: نعم وهذا هو سبب التحاقي بالمدرسة. كنت قد قررت أن أصبح مخرجاً والشئ الوحيد الذي كان يمكن للمدرسة أن تعلمه لي بوصفي فنان شاب هي التقنية. فالرؤية، الرغبة، الشغف الفني هي عناصر توجد بالفعل قبل المدرسة. إننا لا نتعلمها ،ولكننا نتعلم التقنيات في المدرسة.

وما هم مهم للغاية هو أن نجعل الممثل يفهم النص، أن نجعله يفهم أن النصوص تأتي من عصور مختلفة وأنها تتكلم عن عصرها وعن الوضع الثقافي والتاريخي للكاتب. فغالبية الممثلين تتعلم جميع النصوص بنفس الطريقة رغم أن العمل على نص لبوشنر يختلف عن العمل على نص لبريخت أو لسارة كان. فالمدرسة تُعلِم الفروق، السياقات التاريخية والمواقف الهامة. بعد ذلك، نتخلص مما نريد التخلص منه ونبقي على ما نريد الحفاظ عليه. إننا لا نتعلم أن نصبح فنانين ولكننا نتعلم على العكس التقنيات.

الجمهـــــور: لقد بدأتم دراستكم في معهد فنون الـ Hochschule der Kunste(HDK) ثم التحقتم بإرنست بوش. ما هو الفرق بين هذين النوعين من الإعداد؟

توماس أوسترماير: إن تجربتي في الـ HDKلم تدم طويلاً لأني اكتفيت سريعاً بما سمعته. في الـHDK، كان الطالب يستمع دائماً للنقاش

التـالي:" بما تشـعـر؟ مـاذا تريد؟ هل أريد أن أعطي لك هذا النص؟. يمكننا أن نقـيم مـشـروعـاً، ولكن بلا مـشـاهدين، أو عـمل مـشـروع صـغـيـر، ربما أخذ نـص وتمثيله شفـهيـاً دون الإفصـاح عنه، تصـمـيم رقصـة حول هذا النص..." لم أتعلم شـيـئـاً. لم أكن أعـتـقـد في الأفكار الفنيـة للأسـاتذة الذين يتحدثون عن الفن وهم يعتقدون أنهم يثيرون الاهتمام.

الجمهـــــــور: لقد قلتم أن إرنست بوش كانت تتعـرض للتغيير. هل الفجوة بين المدرستين يتجه إلى التقلص؟

توماس أوسترماير: نعم فـمدرسـة إرنست بوش تتجه إلى أن تصبح مشـابهة للمدارس الأخرى.

الجمهـــــــور : وفقاً للقاعدة العامة، نقول أن شباب اليوم أقل وعياً سياسياً وأقل اندفـاعـاً إلى العمل السيـاسي. إلى أي مدى يؤثر هذا الوضع على مستوى إعداد الممثل؟

توماس أوسترماير: لا أعتقد أن الجيل الشاب أقل وعياً سياسياً. إن العواطف والانفعالات التي نحملها بداخلنا سياسية. هناك خوف كبير عند الجيل الشاب وهذا الخوف سياسي. ربما يجهل غالبية الناس أن هذا الخوف يعبِّر عن مشكلة سياسية واجتماعية وهنا يكمن الانفـعـال: الخـوف من عـدم وجـود مكان في المجـتـمع، الخوف من عـدم إمكانيـة العـمل في تخـصـصنا المهنـي، الخوف من المستـقبل، الخوف من عدم مـعـرفة مـا

يحدث في السياسة. يجب أن نفهم أن وراء ذلك يستتر شبح السلطة الذي يحاول أن يجعلنا نعتقد أن ما من وسيلة للتغيير وأننا وصلنا إلى أفضل العوالم.

سيرج أواكنين : (جامعة كيبيك في مونتريال، كندا): لقد كتب بريخت بمستويات لغوية عدة مع الاعتماد على نصوص ذات أصول اجتماعية مختلفة. بعد توحيد ألمانيا، أعتقد أنه حدث نقل للغات. عندما عبرت ألمانيا الشرقية للذهاب إلى بولونيا، رأيت أجساداً مختلفة، أصواتاً ولكناتاً مختلفة. هل حدث على مستوى الإعداد والإخراج مشكلات مرتبطة باللكنات، باللغات، بالذكريات الجسدية؟ وبالنسبة لكم، من وجة نظر جمالية وتربوية، هل أثّر التباين بين ألمانيا الشرقية والغربية أم لا؟

توماس أوسترماير: هناك فرق بين فناني ألمانيا الشرقية والغربية حتى على المستوى الجسدي، فهذه حقيقة. أما فيما يخص اللغة، فإن الكاتب بوكوفسكي ينتج بلهجة ألمانيا الشرقية. إنه يحاول أن يعطي صوتاً لهذه المنطقة، للرجال الموجودين هناك، يحاول أن يجعلنا نفهمهم. عندما كنا نذهب إلى المسرح الألماني Deutsches Theater في برلين الشرقية خلال العشر سنوات الأخيرة، كان يمكننا ملاحظة الفروق بسهولة، مثلما

حدث في العروض الأخيرة للفرقة البرلينية الـ Berliner Ensembleقبل أن يديرها مولر وزادك. إن عمل فرانك كاستورف يعبر حقاً عن ألمانيا الشرقية على الخشبة. إنها جماليات أهل الشرق الذين وصلوا اليوم إلى الغرب. إنها أيضاً الجماليات الأكثر تقدماً، تلك التي تطرح جميع الأسئلة، مثلما كان يفعل بريخت في عصره ومثل ما يقدمه ماتياس لانجوف في المسرح الشعبي الـ Volksbühne.

الجمهـــــــور: هل يمكننا القول بأن الإعداد في إرنست بوش يسهل لاحقاً عمل الممثل مع المخرجين؟

توماس أوسترماير: لو كنت أستاذاً لقلت نعم ولكن عند رؤية العرض لا أعتقد أن دور الممثل يتغير. إن غالبية الممثلين يعملون بطريقة شديدة التحفظ سواء على طريقة ستانيسلافسكي أو على طريقة ستراسبرج، بطريقة شديدة الخصوصية مثل في التليفزيون. لا توجد فكرة خاصة بأداء الممثل، ما من حركة تتيح لي أن أقول:" هنا، أرى بحق الممثل الجديد على الخشبة". إننا ننسى أن الخشبة تتطلب كل شئ إلا أداء التليفزيون والسينما. لا يوجد أداء بالفعل مسرحي.

باتريك سوميه : (مدير البيت الثقافي MC93، بوبينيه): أود أن أثير من جديد الإشارة إلى عمل فرانك كاستورف في المسرح الشعبي

الـ Volksbühne. إنه بالفعل يعبر جيداً عن جماليات الشرق ولكنكم قلتم أنه رجل من الشرق انتقل إلى الغرب. إن الأمر على عكس ذلك. لقد كتب بالخط العريض "الشرق" فوق مسرحه. أشعر بأن هناك سباق في مكان ما، فالغرب يتجه نحو الغرب والشرق نحو الشرق. فهل يغير هذا التعايش بين الشرق والغرب شيئاً في البحث عن النصوص الدرامية، عن الكتّاب؟

توماس أوسترماير: لقد كتبوا الشرق على الـ Volksbühneلأن وصولهم إلى الغرب أخافهم ولأنهم أرادوا إيجاد معقل لفكر الشرق. إن ما يحدث حول هذا المسرح أمراً مغايراً. ففي مناطق ميت وبرنزلور، يمتلك العديد من أهل الشرق المطاعم ويخلقون "حياةً ثقافية". إن الـ Volksbühneمعقل يصعب في داخله العمل مع الممثلين أو المخرجين الذين ليس لهم هذا الماضي.

لا أعتقد أن هناك من يريد أن يتعلم شيئاً من الشرق أو أن يعرف ما حدث به. ويشعر أهل الغرب بالسعادة لأن نظامهم امتد إلى كل ألمانيا. لا أعتقد إذاً أن هناك تقارب حقيقي.

باتريك سوميه: ألا يواجه المسرح في برلين خطر أن يكون حبيساً للأسئلة السياسية والاجتماعية مثل صعوبة إحياء الضمير الوطني مثلاً؟ ألا يتسم الوضع الألماني اليوم بمعاناة المسرح من صعوبة الخروج من هذا الضغط؟

توماس أوسترماير: ليس لدي شئ ضد المسرح الذي يحاول أن يعمل مع هذه الأسئلة لأنها أسئلة هامة لا يتم إثارتها في البرامج الحوارية (talk-shows) التليفزيونية أو في الجرائد. في المسرح، هناك بالفعل إمكانية خطاب غير متاح في أي مكان آخر. ومن المهم أن يتم هذا الخطاب. ربما سيأتي لاحقاً فنانون آخرون يعملون على الأسئلة الفنية.

الفصل الثاني

التحديات الأساسية للإعداد

ما معنى التمثيل؟ علام يتضمن تدريس التمثيل؟ ما هي التحديات الأساسية للإعداد اليوم؟ ما هي النماذج المفضلة في الإعداد؟ ما هي أوجه القوة والضعف في الإعداد الحالي؟

ميشيل نادو، كونسرفاتوار الفن الدرامي في كيبيك

من أجل تربية الممثل-المبدع

بو مونتارد، معهد المسرح Insitut del Teatre، برشلونة

إعداد الممثل في مجتمع متغير

ماريو ريموندو، أكاديمية المسرح البافاري Bayerish Theaterakademie، Trinzregentenheater، ميونخ

غياب واجب التعلم وحق التدريس

جردا ماركو،أكاديمية المسرح البافاري Bayerische Theaterakademie August Everding، ميونخ

الاندماج

برند سوشر ، أكاديمية المسرح البافاري Bayerish Theaterakademie، Trinzregentenheater، ميونخ

أوجه القصور في إعداد الممثلين من وجهة نظر ناقد وهاوٍ للمسرح

نقاش مع الجمهور

ميشيل نادو

من أجل تربية الممثل-المبدع

إن إعداد ممثل يعني أساساً إعداد شخص عليه أن يمثل العالم أكثر من إعداد شخص عليه أن يؤدي أدواراً. ولهذا أعتقد أن دور مدرسة المسرح ينص على تعليم الشخص معرفة ذاته أكثر من تعليمه مهنة، حتى ولو كان هذا البعد له أهميته ويجب أخذه في الاعتبار.

إن على الممثل أن يمثل، أن يمثل العالم، أن يمثله مع آخر ومن أجل آخر. إن التمثيل هو مصدر القوة والحياة، القاسم المشترك الذي يتواجد حوله جميع الأساتذة بغض النظر عن وجهات نظرهم وميولهم. وبما أن الأساتذة تأتي من آفاق شديدة التباين، فإن الأمر يتطلب مناقشات كثيرة بل ومواجهات. ولكن ذلك ضروري إذا أردت مدرسة أن تفعل شيئاً آخر غير إعطاء مجموعة من المحاضرات، إذا أرادت أن تمنح تدريساً سخياً وطريقة رؤية للمسرح.

على الممثل تعلم التعرف على نفسه من خلال عمل التمثيل

عندما يمثل الممثل، عندما يتم التمثيل، يتغير دوماً المكان الذي يتم فيه العرض. إما أن يصبح كثيفاً بحيث يكون جميع الحاضرين مترابطين، معلقين في صمت، في انتباه بالغ وإما أن يتسع بحيث يشعرنا بأن العالم أجمع مدعو على الخشبة. وفي كل الأحوال، ما إن يبدأ التمثيل، يساورنا الشعور دائماً كمشاهدين أن جميع الإجابات الحوارية ممكنة، وذلك بصرف النظر عن الأسلوب، نشعر

عند كل إجابة أن المشهد قد يسير في أي اتجاه، شأنه شأن الإسطوانة الصغيرة في الهوكي وشأن الكرة في كرة القدم الأمريكية. إن التمثيل يمكن أن يذهب في أي مكان مما قد يدهشنا بشدة ولكنه يحقق لنا السعادة البالغة. عندما يكون هناك تمثيل، يحدث دائماً شئ على الخشبة.

وهذه هي اللحظات التي يجب الوصول إليها مع الطلبة حتى يدركوا، يفهموا، بصورة داخلية وعميقة، أنهم عندما يمثلون "عن حق" يكون كل شئ ممكن، وكي يفهموا أيضاً أنهم أحرار. إن الحرية هي هذه الحالة من السحر الجمالي التي يجب البحث عنها للممثل، وتكمن الحرية الكبرى في قيود قواعد التمثيل. ولكي نصل إلى ذلك، فالطريق غالباً ما يكون طويلاً لأن على الطالب أن يتخلص من مجموعة من الأشياء وأولها فكرته عن التمثيل وعن المسرح والتي تشوش غالباً الطريق بين التمثيل وبين الفنان نفسه. ويجب عليه أيضاً التخلص من لزماته، من أمزجته، من حيله ليفسح المجال لذاته الداخلية التي يجهلها والتي لا يعرفها كذلك الأستاذ.

ويجب أن يتم هذا التخلص عن طريق التمثيل أي بالفعل أكثر منه بالاستبطان. لا يجب الإصرار كثيراً على التفتيش في الذات الوحيدة ولا في المشكلات ولا في الأمور التي لا تسيرعلى ما يرام. يجب البحث عن علاج. إنه لا يصبح ممثلاً سوى الشخص -ولا أحد سواه- الذي نجح في حل جميع مشكلاته مع التمثيل أو بالأحرى مشكلاته الخاصة. بالتأكيد، يجب أن يكون هناك نوعاً من التفكير، من الروح النقدية ولكن يجب أن يأتي ذلك في مرحلة لاحقة، بعد إنجاز شئ ما، بعد إتمام تمثيل شئ ما. إن على الممثل أن يتعلم التعرف على نفسه من خلال التمثيل.

المتعلم صفحة بيضاء

إن التمثيل هو الإجابة بـ"نعم" على طلب من الآخر. فمن خلال لقائه مع الآخر، سيعرف الممثل قدر نفسه و سيتعلم التعرف على ذاته. ولكي يكون مستعداً لتلقي طلب الآخر ولكي يجد سعادة في الإجابة عليه حتي يصبح التمثيل ممكناً، يجب على الممثل أن يأخذ في الاعتبار ضرورة أن يكون كلامه مفهوماً، جسده مرناً وفكره واضحاً. لذا يجب تدريس محاضرات الإلقاء، الصوتيات والعمل الجسدي، وهي محاضرات يلعب فيها مفهوم التمثيل دوراً لا يقل أهمية عن دوره في المحاضرات التي يطلق عليها محاضرات الأداء. فالتمثيل يجب أن يكون في كل مكان حتى في المحاضرات التي تعتبر منهجية. ويعد التصحيح الواجب عمله إضافة جديدة، شيئاً يجب تحسينه حتى تزداد متعة التمثيل وليس فقط إجراء يجب إتخاذه لتصحيح قصور مؤدي غير قدير.

ولتمثيل العالم، فعلى الممثل أن يذهب أولاً للقائه وأن يتحرك معه ليتأثر به. أي أن جزء من منظورنا التربوي يندرج في نفس إطار أفكار جاك لوكوك الذي يقول أن كل شئ يتحرك وأن كل ما يتحرك خارجي يتحرك أيضا بداخلي ويحركني. إن على الطالب في الأساس أن يرتكز على هذه النقطة الثابتة الخاصة بعالم أشياء الطبيعة، على نماذجها الموجودة منذ الأزل والتي نعتبر جزءاً منها: العناصر، المواد، الحيوانات، النباتات، الخ. فعلى المتعلم استقبال هذا العالم والتوحد مع حركته.

التحرك مثل الشجرة هو في البداية ملاحظة الشجرة، بطريقة موضوعية، بدقة وبقوة، لاكتشافها على ما هي عليه وليس كما نتخيلها. وبعد ملاحظتها، على المتعلم أن يتحرك مثلها بقدر الإمكان وبلا أدنى محاولة للتأويل. فالفكرة هي أن ينسى المتعلم نفسه، أن يضع جانباً تفرده حتى يندمج مع الآخر، "لفهمه واحتوائه" في آن واحد. وكما قال سان إنياس دو لويولا: إذ لم يكن لديك الإيمان، أدِ حركات الإيمان، وسيأتي الإيمان". وبعد عمل ذلك، سيشعر المتعلم أن وضع جسده أي حركة الشجرة في جسده، يوقظ بداخله مشاعر وحب وحالة درامية يستطيع المسرح أن يندرج فيها. وهنا فقط يتدخل تفرده الخاص ومشاعره الخاصة. ومن خلال زيادة مخيلته، قد يتم استخدام هذه الشجرة كعامل مدعم للتمثيل المسرحي وكذا الحال مع عالم الأشياء.

على المتعلم أن يكون في الأساس هذه "الصفحة البيضاء التي سيكتب عليها علامته، شجرته، بحره، رياحه، قطته، شمعه، ورقه، صلبه، صلصاله، ريشته، كهفه، مخزنه، غضبه، حبه، هذيانه، قلقه. نعم! كل ذلك، وبكل المستويات الممكنة، وغالباً في أدوار أكبر من قدراته حتي يستطيع أن يغوص فيها، يخاطر فيها، يترك لنفسه العنان، يُحار، يكبر، يتجاوز نفسه، يلمس أنه مغاير ومطابق لذاته الداخلية العميقة حتى تطفو الازدواجية في متعة الوهم المسرحي".

"يجب على المتعلم أن يعمل دراميـاً من الداخل ومن الخارج مثلما يفعل بطبيعته. إنه يحتل هذين المكانين وذلك بالتبادل إن لك يكن في آن واحد. وذلك مثل عملية التنفس، فالزفير يبدأ بانتهاء الشهيق والعكس صحيح"[١٣]. يجب القيام بما نشعر به بقدر ما نشعر بما نقوم به. وبكثرة التمثيل والتدريب، يصل المتعلم

إلى أن يفهم نفسه في العمل وإلى أن يطور منهجه الخاص. بالنسبة للبعض، يتم الارتكاز على الكلمات، وبالنسبة للآخرين يتم على الصور والأحاسيس. وعلى كل منا أن يجد منهجه الخاص.

وما يفعله المتعلم مع عالم الطبيعة سيفعله أيضاً مع عالم الثقافة: تحريك لوحة، موسيقى، قصيدة، الخ، واكتشاف ديناميكيتها الداخلية وإيقاعاتها. وسيفعله أيضاً مع الإنسان البشري، الأمر الذي قد يمكنه من التوجه إلى الشخصية، هذا الشكل الذي يتجاوزه في الحجم والذي يتحرك في أماكن درامية مختلفة يندرج فيها الكتّاب ويجب على المتعلم استكشافها. إن دور الأستاذ هو زيادة وعي المتعلم "للمعنى الدرامي للحياة ولكل ما يحيط بنا".

اكتشاف الممثل الأوحد في كل متعلم

ومن هذا اللقاء مع الآخر، سيحدث حتماً تغيرفي المتعلم نفسه. فقبول دعوة الآخر بقوة هي رحلة للقاء الذات بطريقة أخرى، ليتعرف على نفسه كآخر وليكتشف كل إمكانياته. ويقول ميشيل سيريس:" إن الإحساس هو إمكانية الذهاب في كل الاتجاهات". إن كل دراسة في مدرسة هي عبارة عن هذا السفر المزدوج نحو الذات ونحو الآخر. يجب أن يكون التدريس قبل أي شئ تحريك للمتعلم، بما أنه سيترك المدرسة في أحد الأيام وسيتحرك وحده، تحريك نحو هذا الجزء المجهول من ذاته و من الآخر الذي سيجسد دوره، وهو أيضاً اعتياد للسفر، للالتقاء، للاكتشاف وللفضول.

خلال مسار المدرسة، خلال هذا السفر المزدوج، خلال المسرح وحتى بعيداً عنه، يهدف اللقاء بين المتعلم والتربوي اكتشاف الممثل الأوحد الموجود في المتعلم والذي يجهله كل منهما في بداية التعلم. فهذا هو الأهم: اكتشاف الممثل الأوحد في داخل كل متعلم. فكل ممثل يحمل بداخله ليس فقط مؤدٍ ولكن أيضاً مسرحاً غير موجود بعد، الأمر الذي يفسر أهمية الإبداع خلال الإعداد. وإذا كان من المهم إعداد متعلم للعمل في المسرح القائم حالياً الذي قد يمكنه من كسب رزقه، فإنه لا يقل أهمية -بل ربما هو أكثر أهمية- أن يتم إعداده من أجل المسرح الذي عليه صنعه. فعلى المدرسة ليس فقط إثراء السوق ولكن أيضاً إثراء الممارسة بشكل خاص.

وعلى المتعلم بعد أن يتشبع بالعالم التعبير عنه جاعلاً منه موضوعاً مسرحياً من خلال الإبداع. " ومن أجل تفضيل الإبداع (...) يجب أن تكون هناك محاضرات يعطي فيها المتعلم كل ما لديه. (...) فعليه أن يعطي المواد الأولية إذا تحدثنا بمصطلحات الثروات الطبيعية. أما التربوي فعليه أن يعطي المقترحات، المتطلبات، الإطار، المستوى، أن يضع المقياس عند الارتفاع المناسب -شريطة ألا يكون شديد العلو حتى لا يتسبب في الإحباط- أن يلقي الشبكة وفقاً لحدود هذا المحيط الذي قد تمثله الحرية في الإبداع. إنه هو الذي يقول نعم أو لا، بعيداً عن الذوق المتعارف عليه قدر المستطاع، إنه هو الذي يفتح عينيه حتى يستطيع تحديد ما لم يسبق رؤيته قط. إن ذلك يحدث: فالمتعلمون جدد. إننا نتدرب على الإبحار، بدءاً من التمثيل النفسي ووصولاً إلى التمثيل الكبير التراجيدي، فيما أسماه لوكوك "مسارح حدودية" أي مستويات التمثيل التي وصلت إلى أقصى إمكانياتها، وذلك مع إهمال المصطلحات الأكاديمية مثل الواقعية، الخ".

وبلا شك، لا يتحلى جميع المتعلمين بنفس موهبة الإبداع ولكن من خلال هذه الخطوة، يتعلم جميعهم التعرف على أنفسهم، على نقاط قوتهم وضعفهم، على استشعار أسلوبهم الذي هو تنظيم لهذه القوى ولهذا الضعف. ويبدأ كل منهم في رؤية موضعه، وفي أي مكان يستطيع أن يغني أو أن يمثل بشكل أفضل. بالنسبة للبعض، يقتصر الأمر فقط على التمثيل أما بالنسبة لآخرين، فإنه يمتد أيضاً إلى الإخراج والكتابة. على كلٍ، يفيد كل جانب في التعليم الجانب الآخر. وهنا أيضاً فإن على التربوي توعية الطالب للروابط المختلفة بين هذين المظهرين للمسرح بما أن التمثيل كلٌ لا يتجزأ، سواء في الإبداع أو في الأداء.

المسرح يتعلق دوماً بالإنسانية

في نهاية المطاف، يفترض أن نجد أنفسنا مع شخصية فنية موحدة قادرة على أن تثبت نفسها في التمثيل ولديها الكمية اللازمة من الحركات التي تمكنها من متابعة تعلمها من خلال ممارسة مهنتها وفنها. شخصية فنية تكون قادرة أيضاً على التمثيل بشحنتها الإنسانية، فالممثل يعمل على وجه الخصوص من أجل الآخر. كل مساره يصحبه إلى التالي: تمثيل الحياة والعالم لهذا الآخر، المختلف قليلاً عنه والذي نطلق عليه اسم المشاهد. وبصفتي تربوي، أقول أنه لا يجب مطلقاً إغفال ذلك الأمر.

وسواء أكان الأمر يتعلق بالممثل أو بالمبدع، فإن المسرح يتعلق دوماً بالإنسانية، بحياة إناس ومن أجل إناس آخرين. لا يهم الأساليب التي لا تكون سوى طرق للتحدث اللائق عن بضعة أشياء، فعلى الممثل دائماً أن يمثل البشر. المسرح

للمسرح، الأسلوب للأسلوب ليسا على قدر كبير من الأهمية. إنهما في أفضل الأحوال يثيران الفضول. أما عن الممثل، فلا يجب أن يغفل جانبه الإنساني الذي عليه مشاركته مع الآخرين في إعادة لعب الحياة. بمعنى أن الممثل-اللاعب لديه دائماً شئ ميتافيزيقي. إنه يمثل دائماً شيئاً يتجاوزه.

وأرى أن على القائم بالإعداد الانشغال بذلك الأمر أكثر من اهتمامه بالاستكشافات المسرحية لبضعة كتّاب وبضعة مخرجين يسافرون في مناطق تزيد الكتابة والتمثيل المسرحي تجريداً. ورغم أن هذه الاستكشافات قد تكون مثيرة للاهتمام، فإن تجسيد الممثل لجانبه الإنساني يبدو لي أكثر حيوية بما أنه يظل لحم ودم العرض.

ومن وجهة نظر أخرى للأفكار، يحدث غالباً في المسار الملتوي لشباب المهنيين أن يبرم الممثل العديد من العقود ذات النوعية الرديئة حتى يستطيع البقاء حياً. رأيت أحياناً ممثلين يضلون سبلهم بعد أن لجأوا لبضعة سنوات لمثل هذه العقود. وهو ما نأسف له دائماً. وعلى العكس، استطاع الآخرون أن يتخلصوا منها وتوصلوا إلى الإدارة الجيدة لمخاطر المهنة بلا أن يحول ذلك دون تنمية قدراتهم كممثلين. إن من المهم أن يتأكد القائم بالإعداد من أن الممثل يعرف دوماً أهمية أن يمثل بإنسانية. في رأيي، فذلك يعتبر النجمة القطبية التي تسمح بجميع الاستكشافات الممكنة مع استبعاد احتمال الضلال.

وعلينا أن نكرر دوماً للمتعلم الذي يتخرج من المدرسة والذي يتجه إلى الحياة:" لا تنسى مطلقاً أنك تمثل، أنك تمثل الحياة، أنك تمثلها مع آخر وأنك تمثلها من أجل آخر."

ولاحظت أن عند تذكر المتعلم ذلك، وبصرف النظر عن الطريق الذي سلكته مهنته، فإنه يتوصل دوماً إلى أن يكبر، أن يتجدد أو بالأحرى أن ينمي مواهب مختلفة وأن يذهب إلى طرق لم تخطر على بالنا في المدرسة، وهو ما يمثل دائماً للتربوي السعادة الكبرى.

بو مونتارد فارناس

إعداد الممثل في مجتمع متغير

لم يعد الممثل ممثلاً مسرحياً فقط

بالنسبة للمسرحيين، تطلق كلمة "ممثل" على ممثل المسرح، الممثل الذي يظهر كل ليلة أمام الجمهور ليقدم دوره، نفس الممثل ولكن في شخصيات دائماً مختلفة. إلا أن ممثل اليوم لم يعد فقط ممثلاً مسرحياً. إن التمثيل حاضر في عدة نشاطات من الحياة اليومية. فالعروض تحيط بنا: لقد خرجت من البناء المسرحي لتتواجد في الشارع، حفلات الروك الموسيقية، عروض الأزياء، التجمعات الكبيرة، التظاهرات الرياضية. ففي هذه الأيام، يعمل الممثلون على المسرح ولكن أيضاً في السينما، التليفزيون والإعلان.

فهل يجب على مدارس المسرح أن تعد ممثلين لجميع هذه المجالات أم للمسرح فحسب؟ هل يوجد إعداد مميز لكل نوع من أنواع عمل الفنان أم أن الإعداد المسرحي يكفي لتلبية المهارات الجديدة التي نطلبها من الممثل؟ هل علينا إعداد ممثلين يعملون في المسرح فقط أم علينا إعطائهم إعداد أشمل قادر على تهيئتهم لمختلف وسائل الإعلام التي سيعملون بها؟

أعتقد أن إعداد الممثل المسرحي يمثل قاعدة أي إعداد للتمثيل. قال لي أحد زملائي:" فلان يمكنه التمثيل في السينما ولكنه لا يستطيع أبداً التمثيل في

المسرح، رغم أن لورانس أوليفيه استطاع أن يلقى نفس النجاح في المسرح وفي السينما". إن كون الإعداد المسرحي هو أساس إعداد الممثل لا يعني أننا لا يجب مطلقاً أن نقدم إعدادت متخصصة للوسائل السمعية والمرئية وللتنوع الضخم للتقنيات والأساليب التي يستلزمها المسرح اليوم.

مرت عصور في تاريخ المسرح ظل فيها أسلوب التمثيل راكداً لعدة عقود ولم يتم تطوره إلا ببطء شديد. الأمر الذي سمح بالنقل الفني للمعارف والمهارات. فعلى مر السنوات، كان الممثل ينقل معرفته لمن سيتبعه. وكان شكل نقل الأدوار في فرق كوميديا ديل أرت Commedia dell'Arteهو الشكل النموذجي. ففي العصور التي أصبح فيها أسلوب التمثيل جامداً غير متحرك، كانت مدارس المسرح تنظر إلى الإعداد على أنه نقل بسيط للمعارف والمهارات. وكان المعد ممثلاً محترفاً يقضي بعض وقته في نقل معارفه لطلاب المدرسة، مثلما كان يفعل في المسرح.

حقيقة متغيرة

أما اليوم، فلم يعد هناك أسلوب واحد للتمثيل. إذ نجد في كل مكان تنوع كبير للأساليب -حتى أنه يمكننا التحدث عن غياب أساليب التمثيل- وللتقنيات للاستجابة للتحديات التي تظهر في إبداع عرض. هل هناك نمط واحد للإعداد المنهجي لتمثيل مسرحية في لاكوميدي فرانسيز La Comédie Française وعرض لـLa Fura dels Baus؟ هل يجب على الممثل أن يتوجه مسبقاً نحو نمط مسرحي خاص في فترة الإعداد؟

في مجتمع شديد التغير مثل مجتمعنا الحاضر ومع سرعة ظهور أنماط جديدة للعروض، يبدو من الصعب التحديد المسبق لنمط الممثل الذي نعده للمستقبل. لقد أصبحت الحدود بين مختلف العلوم مهتزة. إن المبدعين يحبون أن يستكشفوا أراض متاخمة باستخدام مناهج وتكنولوجيات مختلفة. لقد أصبحت تعددية العلوم السمة الأساسية لعصرنا. فالمؤسسات التي تعد أجيالاً جديدة من الفنانين تعاني من مشكلات التأقلم مع حقيقة شديدة التغير. ففي معظم الأحيان، تصبح خطط المناهج الدراسية مهملة ويصعب تغييرها بدقة. رغم ذلك، يجب إعطاء المتعلمين تقنيات من شأنها أن تسمح لهم بتحقيق أفكارهم. ولكن أليست هذه التقنيات تابعة للحقيقة المتغيرة؟ إن سرعة تغير احتياجات المجتمع والإبداع أكبر من سرعة تطور خطط المناهج الدراسية.

في هذا الإطار، يمكن أن يتخذ دور المدرسة المسرحية أشكالاً مختلفة، إما أن تتخصص في تقنية أو أسلوب محدد -كأن تعد الطلاب على سبيل المثال للمسرح الواقعي فقط- إما أن تبحث عن إعطاء إعداد شامل يسمح للمتعلم بالاستجابة للتحديات التي سيقابلها في حياته المهنية وبمتابعة الإعداد طوال حياته بطريقة تتيح له التحديث الدائم لمعارفه ومهاراته.

بين المقاربة الشاملة والتخصص

إن هذا الطريق الأخير هو الذي فضله معهد المسرح Institut del Teatre ببرشلونة وهو مدرسة كبيرة ذات عدد كبير من الطلبة والأساتذة والعديد من مسارات الإعداد والتخصص المتعددة والمتنوعة. قام Institut del Teatre ببناء

خطط المنهج الدراسي انطلاقاً من فكرة أن في التمثيل لا يوجد سوى مهنة واحدة -مهنة الممثل- وأن مختلف أساليب التمثيل ليست سوى مظاهر مختلفة لنفس الحقل المعرفي. فاليوم، أصبحت مهنة الممثل، شأنها شأن مهن المسرح الأخرى، معقدة. لم يعد المسرح مسألة إلهام ومهارة ولكن فن معقد يستلزم ليس فقط الموهبة ولكن أيضاً تقنية ومعرفة.

إن خطط المنهج الدراسي مفتوحة ومرنة، فهي تحتوي على مواد إجبارية وأخرى اخيارية مما يسمح لكل طالب، الذي يرشده موجه، بتحديد المسار الأكاديمي الأنسب للجانب المهني المراد وفقاً لأهدافه ولمفهومه للمسرح. إن الطالب يحدد طريقة إعداده على مدار اكتسابه للمعارف والخبرات التي تقدم له عناصر جديدة للاختيار ومحفزات جديدة للإبداع. وتبحث هذه البنية المفتوحة والمرنة عن توازن بين المقاربة الشاملة والتخصص وذلك في إطار التوافق مع طبيعة الإبداع الدرامي وفاعلية الدراسة المتعددة العلوم. ومن هنا نستبعد التقسيم الذي كان سارياً بين مختلف أشكال التمثيل - المسرح المتكلم، مسرح الإيماء أو مسرح العرائس- التي تُعتبر في الحقيقة مكونات معرفة واحدة أساسية. الأمر الذي يسمح أيضاً بتصميم مسار للإعداد يقع على الحدود الفاصلة بين مختلف الخيارات التي تحددها خطط المنهج الدراسي -المسرح النصي، المسرح الحركي، مسرح العرائس أو المسرح الموسيقى- مع الإمكانية الدائمة من إعادة النظر في هذه الحدود وبالأحرى من إزالتها.

ماريو ريموندو

غياب واجب التعلم وحق التدريس

لقد انطلقت من تساؤل فيتيه "هل لنا الحق في التدريس؟" والإجابة هي لا. أولاً، إن حق التدريس يفترض واجب التعلم. إننا نتحدث عن المسرح ونحن نعلم أن تاريخه يتضمن نماذجاً عديدة لنتائج مذهلة تم التوصل إليها في وحدة الخيال الخاص بالمبدعين، وغالباً ما كان يتم ذلك في صراع مع المناهج المحتملة. ويمكننا القول بكل هدوء أن واجب التعلم غير موجود وكذلك أيضاً حق التدريس.

إن الفعل "يدرِّس" يشتمل ربما على عدة معان. لم يقم أحد بتدريس الرياضيات لبول هيلدور، ورغم ذلك فإنه يجب تدريس الرياضيات كما يجب تعلمها. لقد استمد المسرح، في معظم الأحيان، غذاءه على مدار تاريخه الطويل -سواء كان مسرح اليسوعيين (ليجزويت) أو لاكوميديا دي لارت LaCommedia dell'Arte- من العلوم المنهجية، وذلك في تطبيقه للمشهد المنقول والمرتجل. ويصعب أن نتحدث في هذه الحالات عن تدريس حقيقي. ففي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ليس إلا، بدأت تظهر كلمتي "علمي" و"منهج" أي كل ما يشير اليوم إلى ستانيسلافسكي ويتضمن كنسب بيولوجي فكرة المدرسة وتطبيق التدريس. إنه لأمر جلي أننا لا نستطيع التحرر من كلمة تدريس بكل ما تحتويه من مضامين متعددة. يجب إذاً تناولها.

التبادل والأخلاق

إن الطريقة التي تم بها صياغة تساؤل فيتيه لا تسمح بالتمعن في التفكير فيها. وبالتالي، سنترك جانباً تيمة "الحق في التدريس" لتحليل أنماط التدريس أو على وجه أدق العلاقة بين المدرس والمتعلم. وهذه هي المشكلة الحقيقية. إذ يكمن في هذه العلاقة على وجه الخصوص مفتاح الاستدلال الذي أرغب في تتبعه والذي يقوم على مفهوم التبادل. أعتقد أن في إمكاننا تعريف التبادل على أنه اللحظة المركزية في الإعداد في مدرسة فن درامي. إن ما نبحث عنه يتولد مما نزرعه، من الطريقة التي ننقل بها المعارف ونعمل بها، ليس بوصفنا مدرسين وطلبة ولكن بوصفنا رجال ونساء يبدأون معاً مسار الاكتشافات والمعلومات المبدئية. إن المنوط بهم مسئولية الإعداد المسرحي بمقدورهم أن يلجأوا إلى بعض المدارس أو المناهج، ولكن عليهم أولاً اكتشاف العلاقات مع طلابهم لبناء لحظة اقتراح، انفعال، مشاعر مشتركة، مقايضة وتبادل. لا يظهر التبادل فقط على مستوى الإعداد ولكنه يواجه صعوبات جمة في المسرح كمسرح، في العرض وفي العلاقة مع المشاهد. إن التبادل جزء من الطبيعة العميقة للمسرح.

عندما اختار كوبو Copeau المدرسة، تفرغ لها بشكل تام، أغلق مسرح الفيو كولومبيه (Vieux-Colombier) وهجر المسرح النشط. ونحن ندين له بشدة لهذا الاختيار. وكذلك الأمر مع جروتوفسكي الذي هجر الـWroclaw، معمل الممثلين، وعروضه لكي ينطلق في البحث عن جوهر تربوي غريب. إن هذه الأفعال، التي تمثل لي خير شاهد على توافق عميق، تم الحكم عليها وتفسيرها في معظم الأحيان على أنها فاشلة. الأمر الذي يشير إلى الصعوبة التي نواجهها عندما نفكر في استدلالات تقودنا إلى اختيارات مماثلة.

لايوجد منهج تربوي لا يقوم على أسس أخلاقية. إن هذا ينطبق أيضاً على التربية المسرحية. كوبو وجروتوفسكي وغيرهما يؤكدان ذلك. المهم هو أن نختبر هذا المفهوم الأخلاقي. إن كل جماعة، كل تبادل بين رجل وامرأة، بين مدرس وطالب لا ينمو، لا يصبح مدركاً، لا يشكل فعلاً إلا إذا كانت تدعمه الاقتناعات، الاختيارات الأخلاقية، الرغبات الحياتية، باختصار الحافز الأخلاقي. بلا شك، يجب إرساء نوع من النظام في التعليم. فالمدرسة ليست مكان تدريب روحي، مكان للتفكر، للمواجهة الحياتية. إن النظام يأتي من قسوة العمل، من رفض المنافسة على إنها هدف نهائي في ذاتها. فجماعة الطلبة والمدرسين التي تتشكل حول غاية ومسئولية مشتركة للعمل من أجل اكتشاف فكرة مسرحية، تقويتها وتعليلها تبدو لي إحدى قمم عملية الإعداد، بل ربما أصعب نقطة يمكن الوصول إليها.

العمل الجماعي

إن مدرستنا، باولو جراسي، (Paolo Grassi) تعد ممثلين، مخرجين، كتّاب مسرحيين، راقصين وإداريين. وتصل مدة الدراسة بها إلى ثلاث سنوات. في السنة الأولى، يتناول الطلاب أسس تخصصاتهم المتبادلة. من وقت لآخر، يتقابل الطلبة مع بعضهم البعض في سيمينار يرتكز بالتوالي على الإخراج، الكتابة المسرحية وفن التمثيل، الخ. والهدف هو تعريف الطلبة الشباب بنبذة عامة عن مهن المسرح. على مدار السنوات التالية، يعمل الطلاب معاً على مشاريع. كل

مشروع يطوره طلبة الإخراج المسرحي، التمثيل والكتابة المسرحية ويشرف عليه مدرسون متخصصون في المواد المختلفة- الصوت، الغناء، الجسد، الخ.

في السنة الثانية، يتم عرض كل مشروع في إطار دروس مفتوحة، تطبيقات عملية وتنفيذ للديكورات. منذ أربع سنوات، استنتجنا أن الطلبة في أشد الحاجة إلى مواجهة جمهور. فالعمل داخل المدرسة ليس كافياً لإيجاد رابطة بين المهنة وبين ما يتعلمه الطلبة بصورة يومية. إنهم يعملون كثيراً طوال الأسبوع ،بمعدل ثمان ساعات يومياً، من سبتمبر وحتى يوليه، دون أن يواجهوا جمهوراً. في السنة الثانية، يصبح الطلبة قادرين بالفعل على رؤية شئ في المساء من خلال مرآة المشاهد.

أما السنة الثالثة، فهي مخصصة للتعميق النظري الذي يخدم المرحلة النهائية من المشروع التربوي. إن المشروع التربوي الجماعي هو تأليف أدوار، إخراجها، وإبداعها تمهيداً للعرض الفردي الذي سيتم تقديمه للجمهور في نهاية الإعداد. وهو بالفعل عرض حقيقي، عرض للممثلين ولكل مخرج. وفي هذه المرحلة، تدعو المدرسة التربويين والمعلمين المشهورين للإشراف على المشروع. وقد مر العديد من المبدعين بمدرستنا، نذكر منهم على سبيل المثال: تادوسز كانتور، هينر مولر، مارتن فودك، لوقا رونكوني، الخ. إن هذه الوسيلة من شأنها أن تضع الطلبة في اتصال مع الطرق المختلفة للتفكير في الفن المسرحي في نهاية مسارهم.

أتحدث كثيراً عن المشروعات. إن المشروع بالنسبة لنا هو الأداة التي تشكل ، بفضل فريق العمل، معنى الجماعة الذي يدفع إلى التبادل. إن هذا المسار

التربوي يتضمن ديناميكية في الروابط تؤدي حتماً إلى بناء ميكانيكية تضامنية تضخم وتزيل المهام المختلفة مع إسهامها في تكوين جماعة من المدرسين والطلبة. هذه هي المدرسة التي نرغب فيها والتي نستطيع أن ننشأها عن طريق المشروعات.

ويطرح سؤال نفسه: هل كل ذلك من شأنه إعداد إناس للمسرح؟ في الواقع، يصعب الإجابة على ذلك. ولكن يمكننا أن نطرح تساؤلات حول هذا العمل الذي يفضل اكتشاف الجسد الفيزيائي للممثل والذي يعارض فيما يبدو منطق عصرنا: الثورة غير المقهورة لتكنولوجيا الإعلام. إن المسرح الذي تعمل مدرستنا عليه ومن أجله يقاوم بتمرد افتراض إمكانية وجود رؤية شاملة لفن الصورة والنص. إن طلبتنا مسلحون بلا شك ضد هذه الطريقة لإحياء المسرح ولتفعيله. بالنسبة لنا، المشاركة في هذه المقاومة تعطي الحق في التدريس إذا شئنا. أشعر بوجود نتيجة قوية ودائمة على الطريق الذي اخترناه حيث يتم استبدال كلمة "يدَّرِس" بعبارة "العمل الجماعي".

جردا ماركو

الاندماج

تم إنشاء أكاديمية المسرح البافاري الـ Bayerische Theaterakademieفي عام ١٩٩٣ من قبل أوجيست إيفيردينج August Everdingالذي رغب آنذاك في تجميع مختلف أنواع الإعداد الخاص بالمهن المسرحية تحت سقف واحد. كانت الفكرة المركزية للمؤسسة هي التعاون. إذ تتعاون المؤسسات التالية في عملية الإعداد: أكاديمية المسرح والموسيقى، جامعة ميونخ، أكاديمية التليفزيون والسينما، أكاديمية الفنون الإبداعية ومسارح بافاريا. إن مدرستنا تعد ممثلين، مخرجين، كتّاب مسرحيين، سينوغرافيين، عمال فنيين (ريجيسير)، مغنيين أوبرا، مؤديين موسيقيين، متخصصين في الماكياج، كتّاب ونقاد مسرحيين. ويتم تسجيل الطلبة في الجامعات التي تقدم محاضرات في إطار أكاديمية ميونخ. ويشارك الجميع في المحاضرات النظرية، وكذلك في المشروعات المنتظمة وفي العروض. ويعد الجانب التطبيقي على قدر كبير من الأهمية في الإعداد. وطريقة الربط هذه بين المهن المسرحية المختلفة في الإعداد المسرحي غير مسبوقة في ألمانيا، النمسا، سويسرا. ولعل العروض العديدة الجيدة التي نتجت عن ذلك هي خير دليل على نجاح التجربة.

تصل مدة إعداد الممثلين إلى أربع سنوات يتم خلالها دراسة المشاهد، المحاضرات النظرية والفنية بطريقة منفصلة، حتى وإن كانت على مستوى الممارسة متداخلة فيما بينها. إن هذا الإعداد الذي يولي اهتماماً متفرداً بكل

طالب يعتبر على قدر كبير من التنظيم. ففي العام الأول، بعد المحاضرات الأساسية، نعمل على مشاهد من بريخت، ستورم ودرانج. في العام الثاني، ندرس مشاهد لشكسبير ونصوص واقعية نفسية. في العام الثالث، يأتي دور النصوص القديمة والكلاسيكية وكذا الكتّاب المعاصرين. أما خلال السنة الرابعة، فيعمل الطلاب على مسارح بافاريا، حتى يحتكوا بالحياة المهنية.

ويتم اختيار وتوزيع جميع المهام وفقاً للمستوى الذي وصل إليه الطالب. وإذا كان مدرسو جميع الفروع يحصلون على أوامر محددة خاصة بالأهداف التربوية الواجب تحقيقها، فإن هذه الأوامر تترك رغم ذلك هامشاً كافياً من حرية التصرف حتى يظهر غير المتوقع. ويتم التدريس من قبل أساتذة مختلفين متخصصين في الإلقاء، التنفس، الحركة وغالباً ما يشاركون في العمل على المشاهد ويناقشون المشكلات التي تطرأ. إن أهم مبادئنا هو الاندماج: اندماج مختلف التقنيات المرتبطة فيما بينها، ولكن أيضاً اندماج المظاهر الفنية والتقنية في المشروع الواحد.

الطالب يحدد المنهج الذي يناسبه

إن محاضرات التمثيل لا يعطيها سوى ممثلون أو مخرجون نشطاء في العالم المهني. فالمدرس ليس تربوياً فحسب. هناك العديد من المناهج التربوية بقدر ما هناك العديد من الإجابات للسؤال الواحد. نحن نعتقد في أهمية إعطاء دفعة لمختلف المناهج و التقنيات للاستجابة لمختلف وسائل التعبير عن المسرح الحديث. بلا شك، إن نمط الإعداد هذا لا يعني أن كل مدرس يفعل ما يحلو له كيفما يحلو

له، بل على العكس،إن على التربوي أن يتمتع بمعرفة كبيرة لمختلف المناهج التي يتم تدريسها، بحيث يستطيع استخدامها بطريقة ذكية ومتوافقة مع احتياجات كل طالب. وفي نهاية الإعداد، يحدد الطالب المنهج الأنسب له. فعلى مر مهنته، لن يعمل بالضرورة مع مخرجين مدركين لاحتياجاته، فعليه أن يتعلم إذاً أن يعمل بطريقة مستقلة، أن ينشئ برنامج الإعداد الخاص به وأن يتعلم أن ينجح في حياته دون مساعدة ممثل قدير أو مخرج مسرحي جيد. إن الأمر ينص على إيجاد توازن شخصي بين أفكار المخرج ومسئوليات الممثل في بناء الشخصية اللازم تجسيدها.

تنوع المجالات والثقافات

إننا نعتقد أنه يجب إعداد الممثلين للمسرح ولكن أيضاً لوسائل الإعلام المختلفة. إن لدى طلبتنا إمكانية اعتياد العمل أمام الكاميرا بفضل أفلام يتم إنتاجها بالمشاركة مع أكاديمية التليفزيون والسينما. كما تعمل كل مجموعة أيضاً على مشروع راقص وتتعلم أشكال المسرح التجريبي مع أساتذة يتم دعوتهم.

إن الانفتاح على الثقافات والدول الأجنبية مظهر شديد الأهمية للإعداد. وعلى ذلك، يتم بصورة منتظمة دعوة فنانين للتدريس في مدرستنا، خاصة من فرنسا، روسيا والولايات المتحدة. ويسمح كل من التعاون مع المدارس الأجنبية (GITISبموسكو وجامعة كولومبيا بنيويورك) والمحاضرات الخارجية للطلبة بتنمية نظرة جديدة خاصة بنوعية العمل وبقدراتهم الخاصة.

الثورة لا تدرس

تتميز ألمانيا بنظام مسرحي متفرد. إذ تضم أكثرمن مائتي مسرح محلي، وهي مسارح مزودة بفرق دائمة ذات برامج شديدة التنوع. ونظراً لأسباب اقتصادية، تم تقليص عدد هذه الفرق. فبعض المسارح اندمجت والبعض الأخر أغلق أبوابه. ورغم ذلك، فإن هذا النظام يعمل بطريقة تكاد تكون جيدة في نطاق أنه يسمح، حتى اليوم، بتنوع كبير للإعداد المهني. ويمكن للممثل أن يلعب ستة أدوار في السنة، بدءاً من العصور القديمة وحتى النصوص المعاصرة. وعلى ذلك فمن الضروري أن تعد مدارس المسرح وخاصة أكاديمية ميونخ ممثلين قادرين على لعب أدوار شديدة التنوع. إن هدفنا ليس خدمة النظام الحالي ولكن دفع الطلبة، على وجه الخصوص، لإبداع مسرح الغد ولتجريب الحداثة. ما من أحد يستطيع تدريس الثورة! إن الحديث يجب غزوه، أخذه عنوة. ويقوم عملنا على منح الطلبة القدرات والمهارات اللازمة لذلك. أما بخصوص إيجاد روابط جديدة، فهذا يقع على عاتقهم.

في رأينا لا يوجد فرق بين التدريب والإعداد. فكلاهما يحمل في ثناياه الأسئلة التالية: "لما أمثل؟" و"ما هو الأثر الذي سيحدثه المسرح الذي انخرطت به؟". إننا نرغب في إعداد ممثل ذى شخصية قوية، يضع موهبته في خدمة الأدب، ممثل يعرف العمل الجماعي ويكون شريكاً ملهماً لزملائه، ممثل يشعر بارتباطه بالمخرج، بالكاتب المسرحي وبشركائه لأنه عضو في الفريق، ممثل يحمل مسئولياته ويهتم بالجمهور. إننا نرغب في التوصل لممثل ماهر في كل ما تم اختباره بالزمن وراغب في تجربة الحديث.

برند سوشر

أوجه القصور في إعداد الممثلين من وجهة نظر ناقد وهاوٍ للمسرح

رجال المسرح لا يرتادون المسرح

يدهشني دوماً أن رجال المسرح -المخرجين، الممثلين وطلبة الفن الدرامي- قليلاً ما يذهبون إلى المسرح باستثناء ذلك الذي يعملون به. فنادراً ما ينتقلون لرؤية عرض أو لحضور مهرجان، ونجد أن الذين يترددون على العروض يفعلون ذلك من أجل مشاهدة عمل زملائهم. وعند سؤال هؤلاء غير الشغوفين عن سبب امتناعهم، كانت الإجابة واحدة: "البروفات، ليس لدينا الوقت، عندنا العديد من المشروعات".

وأعتبر هذا التحفظ الغريب قلة فضول من جهة وقلة أمان من جهة أخرى. فالممثلين ليسوا بلهاء. إن مقولة توماس برنارد -التي تؤكد أن الممثل الذكي "نادر الوجود كندرة رؤية شئ شاذ"- سيئة للغاية. الأمر ببساطة يتلخص في أن الممثلين لم يعتادوا قط- شأنهم شأن المخرجين- أن يهتموا بما لا يدخل في نطاق مهمتهم المباشرة.

إن الممثلين والمخرجين يجب أن يرتكز اهتمامهم على أنفسهم، أعلم ذلك. ولكن رغم كل شئ، أعتقد أن من المفيد أن يتعلموا خلال دراستهم ليس فقط كيفية التحدث، لعب السلاح وتجسيد الأدوار. ولكن يجب أيضاً أن ندرس لهم

تاريخ مهنتهم، تقنيات التمثيل والإخراج والأدب المسرحي. إن من الأساسي أن يعرف الممثلون بعمق ليس فقط نظريات التمثيل ولكن أيضاً تاريخ المسرح والأدب.

مدرسة يتبع فيها الرأس نفس تدريب الجسد

إن من الغريب ألا يعرف شباب المخرجين، حتى الذين تخرجوا من مدرسة كبيرة، الكثير عن الفن الدرامي في أوروبا وأمريكا الشمالية، فما بالكم بالنصوص القادمة من بلد غير أوربي. وفي رأيي، يعد هذا الأمر أحد أسباب تشابه الريبرتوار في العالم أجمع، وهو ما يثير الدهشة.

فيتيه Vitez، سوبل Sobel، شيرو Chéreau، أسماء تخطر على بالي عندما أفكر في المخرجين الفرنسيين الذين قدموا مسرحيات من المسرح الألماني. لا تحاولوا أن تقنعوني أن الكتاب المسرحيين هم المنوط بهم تقديم اقتراحات للمخرجين وتجاوزهم فى المستوى الفكري! على كل، إن مسارح ألمانيا هي فحسب القادرة مادياً على تعيين كتاب مسرحيين. فإن هذه المهنة مجهولة تماماً في العديد من الدول الأخرى.

وبوصفي ناقد، أعتقد أن على طلبة الفن الدرامي - أي ممثلي ومخرجي المستقبل- العمل مع رجال الأدب على القراءة المنتظمة للمسرحيات بدءاً من العصور القديمة وحتى نصوص يومنا هذا. يجب عليهم دراسة تاريخ الأدب، الأمر الذي سيسمح لهم بعمل اكتشافات يستحيل تحقيقها بالمعرفة التي يورثها الإعداد الحالي. وعلى الممارسين كذلك أن يتعلموا - حتى ولو كان ذلك ضد رغبتهم- المهنة المرتبطة بمهنتهم وهي النقد. فعلى الممارسين والنقاد تعلم شئ من مهنة الآخر.

في هذه الحالة، سيختلف رد فعل الفنانين تجاه المقالات النقدية التي تظهر في الصحف وفي المقابل، فإن النقاد -على الأقل هذا هو ما أرغب فيه بعد أربع سنوات خبرة كمدير لـ -Kulturjournalismusسيفكرون طويلاً فيما يريدون عمله قبل أن يكتبوا شيئاً أو يقولونه.

إني أطالب بالفعل بمدرسة يتبع فيها الرأس نفس تدريب الجسد. ولكنى أرى، على الأقل فيما يخص إعداد الممثلين في ألمانيا، أن التطبيق أهم بكثير من النظريات. فهناك ورش عمل لكل شئ. لما لا يتم اقتراح ورش عمل على مسرح موليير أو على مسرحيات جوتة، أو على نحو أفضل على قواعد مهنة الممثل؟ هل يعلم الأساتذة أن هناك قواعد يجب على مدير مسرح فايمر Weimarتتبعها؟ هل عليهم معرفة ذلك؟

فنان يعرف ما يفعل

إن منهج ستانيسلافسكي، لاكتورز ستديو l'Actor's Sudio، لي ستراسبرج Lee Strasberg، مسرح القسوة لأنتونين أرتو وربما حتى بايوميكانيكة مايرهولد، الأورجانيون الصغير للمسرح لبرتولت بريختLe Petit Organon pour le théâtreيتم تعريفهم لرجال مسرح المستقبل، ولكن لما لا نحدثهم عن مدارس أخرى: المسرح الصيني المستوحى من وقائع حياتنا اليومية ورمزيته الصناعية للغاية، الكابوكي kabuki، النوNô؟ لما لا نحدثهم مطلقاً عن المسرح الديني للقرون الوسطى عندما كان العلمانيون يقدمون مسرحاً؟ إن على ممثلي المسرح القادمين أن يعرفوا لاكوميديا دي لارت la Commedia dell'Arteوالمسرح

الإليزابيثي وأن يسمعوا عن الممثل ((Comédienلبيير ريمون دو سانت-ألبين Pierre Rémond de Sainte-Albineوعن المذهب الكلاسيكي حتى وإن كانوا يدرسون الفن الدرامي والإخراج في الدانمارك. إن معرفة أعمال ديدرو: حوارات حول الابن الشرعي((Les Entretiens sur le Fils Naturel، خطاب على الشعر الدرامي( )Le Discours sur la poésie dramatiqueوخاصة مفارقة حول الممثل Paradoxe sur le comédien يجب أن تفيد كل ممثل على الخشبة.

إن ما أنتظره من إعداد غني بالنظريات ليس أن ينتج عنه رجل مسرحي عالم ولكن فنان يعرف ما يفعله. وينطبق ذلك على الممثلين ولكن أيضاً على المخرجين الذين يجب أن يعرفوا ما يريدون ولما يريدونه. وقد يصبح أيضاً من المفيد أن يتم تقديم إعداد يضم تدريس أشكال المسرح غير الأوروبي والأشكال التي تم إبداعها في القرن الماضي: الأداء، المسرح الراقص، ومسرح الحدث Happening، الخ.

وأخيراً، أرغب أن يتضمن الإعداد شيئاً نعمل على تنميته في أكاديمية August Everding للمسرح البافاري -وأحياناً أقبله بتعقل- الا وهو تدريس يمس جميع المجالات، يتواجد فيه عاملون الإضاءة، السينوغرافيون، الكتاب المسرحيون، المخرجون والممثلون في فصل واحد. فبهذه الطريقة، سيعرف كل منهم ما يفعله الآخر وما يتطلبه. في أفضل الأحوال، سيبدعون معاً لاحقاً عروضاً دون الالتزام بالتدرج الوظيفي.

إذا فهم الممثل، فلن يتم دفعه إلى الثورة

كم من مرة رأيت سينوغرافياً ينفذ ديكورات داخلية متعارضة مع ما يريده المخرج لأنه لم يكن يعرف؟ كم من مرة رأيت ممثلين يعارضون أفكار المخرج، يترددون في العرض الأول ويبتعدون بجسارة عن المفهوم بمجرد رحيل المخرج؟ إذا فهم الممثل لما عليه أن يفعل ما لا يريد فعله، إذا فهم سبب أن هذا الأداء هو الوحيد الممكن لهذا الدور وأن هذا النص هو الوحيد الممكن لهذا الإطار، فإنه لن يقدم على الثورة، وأنا حقيقةً متفائل.

ولكن للوصول إلى حالة السعادة هذه، يجب أن ينجح المخرج في أن يشرح لفرقته سبب اخياره لأداء فودفيل ومعنى كلمة Balagan [١٤] . عندما يعمل المخرج مع مجموعة أو كورس - choeurونحن نعلم أن هذا الاتجاه ذاع في السنوات الأخيرة- فلا يكفي أن نقول للممثلين أن المجموعة هو الشكل المسرحي الحالي الأوفر حظاً. إن ضرورة هذا الاختيار يجب أن يكون لها أساس. يجب شرح معنى كلمة choeur منذ العصر اليوناني، ودورها وأثرها.

ليس عندي أي شئ ضد أن يتعلم الممثلون التمثيل، التحدث، الغناء، العمل، ولا ضد أن يتعلم المخرجون الإخراج. صدقوني، إن النقد لا يحقق الشعور بالسعادة بقدر ما يحققها المدح. ولكن المدح تدريب معقد لشخص يكتب ولهذا يجب ممارسته أكثر بكثيرمن النقد غير الرحيم، المسلي والسطحي. وإذا أثبت العرض أن الناس على المسرح فنانين يعرفون ما يفعلون، فإنه سيكون أكثر جمالاً.

إعادة الابتكار

أجد سعادة خاصة عندما يشعر الفنانون بقلة ما ابتكروه فيما قدموه. إنهم يبدون إذاً كتابعين لمبدعين -وهذه مفارقة، أعلم ذلك. إن أداءهم انعكاس لروح العصر، لما كان موجوداً بالفعل، لما كان يتم التفكير فيه ولما تم عمله من الذين سبقونهم. ورغم ذلك، فإنهم يفعلون شيئاً جديداً، إنهم يقدمونه بطريقة مختلفة.

إن المسرح وسيط لا يتوقف عن الابتكار وعن إعادة ابتكار نفسه. إنه لا يمكنه فعل أي شئ آخر. إنه يعيد ابتكار ما تم ابتكاره ويلجأ للوسائل الأكثر قدامة.

ماذا يجب فعله كي يكون هناك مسرحاً؟ قاعة، رجل يمثل وآخر يسمع. لا شئ أكثر من ذلك. إن من يعرف ذلك لن يبحث عن السعادة في التقنيات. إنها أشياء يتم تدريسها.

ويلزم الناقد أيضاً القليل حتى يمارس مهنته: رأس، قلم، ورقة وشخص يقرأ ما يكتبه. نحن إذاً زملاء على ساحة التمثيل، أطلال، سلسلة منقرضة كالديناصورات بالمسرح، آثار لثقافات مضت، متغيرة ورغم ذلك ثابتة.

نقاش مع الجمهور

جورج لابينا (ممثل): أنظر إلى مجموعة إمكانيات التعليم المتاحة في المدارس-الإيماء، الصوت، الجسد، الخ- وهو ما أسماه جروتوفسكي الخط الصناعي وأتساءل إن كانت المدارس تعد الطلبة لصناعة العرض أم للمعنى الحقيقي للمسرح بوصفه احتفالية جماعية متماشية مع أخلاقية تخص ليس فقط الممثل ولكن أيضاً المشاهد. وإذا كنا نتعلم، على مر السنوات، التقنيات، المهنة وأسسها، أشعر أننا نغفل في النهاية أساس المسرح. إننا نواجه وضعاً حرجاً بما أننا نعد أشخاصاً لنوع من الوظيفة، لمهنة "ممتعة وإبداعية للغاية" مع إغفال ما يجب أن يكون عليه المسرح.

جون لويس بيسون (قسم فنون العرض، جامعة باريس -Xنانتير) هل نعد الطلبة لصناعة أم أنه يوجد أخلاقية للمهنة؟

ماريو ريموندو: أعتقد أن مفهوم الأخلاق في إعداد الممثل لا علاقة له بمحاضرات محتملة عن الفلسفة أو بتدريس خاص. إن ذلك يخص العلاقة بين المدرس والطلبة بالإضافة إلى فكرة المسرح ذاتها. من المستحيل أن تكون هناك مدرسة دون فكرة عن المسرح.

جورج بانو (معهد الدراسات المسرحية، جامعة باريس (IIIمن جهة، تقترح بعض المدارس تربية طويلة الأجل، إعداد تقدمي بطئ يدعو نوعاً ما الممثل إلى اكتشاف ذاته. ومن جهة أخرى، هناك تربويات قصيرة الأجل تعتمد على التدريبات القصيرة والمتعددة. ويطرح سؤال نفسه: هل يجب علينا أن نختار التربية الممتدة الطويلة أم التربية المرتبطة بالأحداث التي لا تعطي للطالب سوى معرفة تقريبية عن فنه؟ اليوم، يواجه إعداد الممثل هذا الاختيار بين المقاومة بالتربية الممتدة وبين التربية السريعة التغير التي تجعل الطلبة مهيئين لما يبدو حديثاً.

ميشيل نادو: إن النقطة التي تثيرونها هي موضوع نقاشات لانهائية. بوصفي تربوي، أعرف أن في مدرسة المسرح، هناك دوماً السؤال المتكرر الذي ينص على معرفة إن كنا نعد ممثلين للمسرح الذي يقدم حالياً (فعليهم أن يكسبوا رزقهم) أم للمسرح المثالي. أعتقد أنه يجب استهداف الاثنين، بذكاء وحساسية. أحياناً، يميل بعض الأساتذة إلي إضفاء تشاؤم مبالغ فيه للوسط المسرحي -وكأنه لا يوجد مسرح سوى في المدرسة- لعمل نوع من نقاء البحث المستقل عن الحاجة إلى الأداء، إلى ملئ القاعات، وكأن عند التخرج من المدرسة، يتم تعويض كل شئ من قبل المجتمع، السوق ونظام النجوم -star systemفي

نطاق أنه يوجد نظام للنجوم في المسرح. وإذا كان الممثلون رائعين في المدرسة، فأنا لا أعرف لما يصبحون فجأة فاسدين، مقززين ومسيطر عليهم بعد عامين من الممارسة المهنية. إن هذا يحدث ولكن ليس دائماً. وبالعكس، يوجد دوماً في المدرسة خطر مواجهة نوع من الجمود يجب الحذر منه بطريقة واعية وذاتية النقد. أعتقد أنه يجب أن ندير بحرص هذين الوجهين للمسرح لأن كليهما ضروري. نادراً ما يقول الطالب عند القدوم إلينا: " أريد أن أعمل بالمسرح دون أن أندمج في الوسط الموجود. أريد أن أفعل مسرح غير موجود وأن أجد لنفسي مكاناً في منطقة ما". إن الطلبة غالباً ترغب في التمثيل في المسارح الكبرى، في الظهور في التلفزيون وفي كسب الأموال. ونقول لهم أن عليهم بلا شك فعل ذلك ولكنهم قد يضيفوا إليه شيئاً آخر.

قد ينتهج البعض هذا الطريق في الممارسة، بينما يستشعر البعض الآخر -الذي يكتشف في نفسه الإبداع من خلال العملية التربوية- أن ما يحدث لا يثير اهتمامه وأنه يريد فعل شيء آخر. وقد يتم ذلك بطريقة غير مقصودة وغالباً ما تكون هذه الطريقة هي الأكثر ثراءً. فبعد عامين من البطالة، يبدأون في العمل مع الأصدقاء، يستثمرون مكاناً و إذا بالمعجزة تحدث فجأة. العرض الصغير الذي لم يتوقعه

أحد، الشئ الصغير العجيب الذي سيكمل طريقه ويدخل في السوق المؤسسي في خلال بضعة سنوات.

يجب على المدرسة أن "تعد لـ" و"ألا تعد لـ"، أن تكون نوعاً ما في العالم وأن تكون نوعاً ما خارج العالم. على الأقل هذا هو السبيل الوحيد الذي وجدناه: أن نغرق في نمط مسرحي مع العلم بوجود نمط آخر.

وعلى كلٍ، فإن الممثل القادر على لعب خمس بطولات في المسارح الكبرى، على التمثيل في التلفزيون وعلى جني الأموال نادراً ما يتحول فجأة إلى مبدع ويقود بحثه الخاص. إن الإبداع غالباً ما يتحقق ويكون في أجمل صوره بطريقة غير مقصودة.

الجمهـــــــور: لقد حصلت على ماجستير في المالية وأنا الآن أتعلم التمثيل. أشعر أني أحضر اليوم مؤتمراً مشابهاً للغاية لما يمكن أن نجده في عالم المالية، بما أننا نتحدث عن المسرح وكأننا نتحدث فقط عن مهنة وليس عن فن. إن كلمة "فن" تأخذ كل أبعادها عندما نحاول أن نتجاوز ذاتنا كي نشارك الجمهور في شئ. المسرح هو فن ومهنة في آن واحد.

جون-لويس بيسون: هذا هو لب المشكلة: إننا لم نعد ندرس اليوم مهنة. إذا كنا ندرس مهنة، لمَ جئنا إلى هنا لنبحثها. إن محاضرات

الكونسرفاتوار كما تم تصورها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانت تنص بالفعل على تدريس مهنة. إذ كان من اللازم تعلم الإلقاء، الخطابة، الوقوف، الدخول على الخشبة والخروج منها، الثبات في نفس المكان دون تحرك لمدة ربع ساعة، الجلوس على مقعد والنهوض. ومنذ اللحظة التي أردنا فيها فعل شئ آخر، لم نعد ندرس مهنة بل فناً بكل الأخطاء المرتبطة به بلا شك. قد لا نؤدي ذلك بصورة صحيحة، ولكن السؤال الذي نحاول طرحه -ولا أعلم إن كان الماليون يطرحونه- هو: "كيف يمكننا التوصل إلى الأفضل، كيف يمكننا تغيير الطريقة؟". وتكمن كل المشكلة في أننا مجبرين على تدريس فن ولكن هل الفن يُدرس، وإذا كان يُدرس فكيف؟

سيرج أواكين: أود أن أتحدث عن "ما بعد المدرسة". عندما أقابل طالباً أو ممثلاً عملت معه قبل ذلك ببضعة سنوات، لا أهتم باختبار معرفته. فلا يثير اهتمامي أن أعرف إن كان قادراً على إنتاج شئ أو آخر. فهذا ليس ضرورياً. لا يجب على المدرسة أن تركز على الكفاءات الواجب إنتاجها ولكن على الكفاءات الواجب تنميتها في الشخصية حتى يكون لديها القدرة على الإنتاج. وأتساءل عندما أقابل شخصاً تعرفت عليه في الإعداد "إن كنت قد ساعدته على اجتياز محنته الداخلية،

الرغبة التي كانت تشغله للعمل في المسرح؟ هل ساعدته على عبور مخاوفه، عجزه؟ هل أنشأ شيئاً؟". إننا نتحدث عن مشروعات، رغبات وأحلام.

إن المدرسة التي لا تقدم خبرة ليست مدرسة. وإذا لم يتم طرح السؤال الحياتي الذي يعطي معناً للمسرح وللإعداد، فلا يوجد نقل للخبرات. إن الكفاءات الحقيقية التي يجب على الطالب امتلاكها عند الخروج من المدرسة هي كفاءة مواجهة الحياة، تحدي علاقته مع الموت، علاقته مع الحِداد، كفاءة استعداده لأن يكون سعيداً ولأن يتجاوز ضعفه. "هل أنت قادر على مجابهة فشلك وتجاوزه؟" هذا هو ما يشغلني عندما أقابل طالباً قديماً وليس ما يمكنه إنتاجه.

ميشيل بريه (معالج نفسي، إعداد الممثلين): في وقت ما، اكتشفنا جميعاً أن المسرح كان مقدساً. والمشكلة هي أننا نجعل منه أحياناً ديانة. وبالتماثل، فإننا ننتظر من المدارس أن تعد رجال دين وقديسين. وليس هذا هو الحال. أعتقد أن غالبية المدارس الممثلة هنا ترغب أن تكون لديها قدرة قول أنها أعددت باربا! أعتقد أن على المدارس أولاً تربية التواضع لأننا لا نعرف مَن مِن الطلبة سيتميز في المهنة ولا نعرف ما الذي سيكون قد فعلناه حتى يتميز. يجب أيضاً تنمية تربية القدرة على الإنتاج، فإذ لم يكن هناك مهنة، فلن يكون هناك مدرسة ولن

يكون هناك فناً. في الواقع، تشغلني تربية تؤدي إلى انبثاق ما هو ضروري: كيف السبيل إلى تجاوز تعليم الأساليب والتقنيات لاستنتاج أسس عملية الإبداع؟ وما السبيل إلى مواكبة هذه العملية؟ إني أتخيل مدرسة محررة من الأساليب، مدرسة تجوب العوالم دون محاولة تعريفها ولكن مع محاولة تحقيق الأسس التي تؤدي إلى وجود عمل إبداعي خاص بالمسرح، وعلى ذلك أن يتم بتواضع وأن يتخطى حدود المدارس والمقاربات.

كريستال بونتيه (ممثلة): لقد درست في المدرسة القومية العليا لفنون وتقنيات المسرح الـENSATT. وعندي سؤال خاص بالتخرج من المدارس. لقد تحدثتم كثيراً عن محتوى الإعداد -أي عن شرنقة المدرسة- وعن الوسط المهني. والعلاقة بين الاثنين ليست بديهية وليست بالضرورة مسألة رغبة أو موهبة أو عمل. عندما لا تكون لدينا فرصة التمتع بعلاقات عامة -وهو ما أعاني منه- كيف السبيل إلى دخول الوسط المهني الذي نرغب في أن نستكمل بداخله التعلم والعمل بعد اكتساب خبرة المدرسة؟ كان لدي أساتذة ممتازة لازموني أثناء الإعداد وأشكر لهم ذلك. ولكن بعد المدرسة، يجب قطع الحبل السري والتوجه إلى الطريق الذي تم اختياره. أحياناً، لا تكفي الرغبة في الوصول. كيف ننجح في العبور من المدرسة إلى الوسط المهني؟

ميشيل نادو: في حقيقة الأمر، إنه أمر ليس هيناً. إن طلبة السنة الثالثة يصيبهم قلق بالغ في نهاية دراستهم حتى وإن كانوا يشعرون بالراحة لترك المدرسة، إنه القلق على المستقبل " ماذا سنفعل؟". إنه يقولون لنا دائماً: " إنكم ترافقونا وفجأة تتركونا، تتخلون عنا بطريقة ما".

هل، على سبيل المثال، علينا تشجيع الروابط مع مختلف المخرجين خلال فترة الإعداد؟ إن ذلك يصعب القيام به. في كيبيك، تم اتخاذ مبادرة منذ خمسة عشر عاماً من قبل مسرح كاتسو Quat'sous في مونتريال وهي مبادرة Auditions du Quat'sous. فعلى مدار ثلاثة أيام، على خشبات هذا المسرح الصغير الشديد النجاح، تم القيام بتجارب أداء مفتوحة لطلبة الصف النهائي لست مدارس ثانوية في كيبيك وللأشخاص الهواة. وخلال هذه الأيام، تم دعوة المخرجين، مديري المسرح، فرق التصوير casting، التليفزيون، باختصار جميع العاملين الماهرين للمجئ إلى الخشبات المقامة. وقد حقق هذا المشروع النتيجة المرجوة. هناك الآن هواة يعملون في الوسط المهني لأنهم قدموا مشهداً ولأن شخصاً ما انجذب فجأة إليهم. ويأخذ الآخرون طريق المدرسة وغالباً ما تكون الفرصة الأولى المتاحة إليهم لإظهار عملهم هي السبب في دوران العجلة ثم إسراعها. إن

المبـادرة شـديدة السـخـاء لمسـرح Quat'sous في كـيـبـيك هـي إجابة ممكنة لمسـألة العبور من المدرسة إلى الوسط المهني.

الفصل الثالث

الدخول إلى الإعداد

ما هي الصفات المطلوب توافرها عند الطالب كشرط أولي لإعداده؟ ما الذي نفهمه من "قابلية التمثيل"؟ كيف نكتشف الموهبة؟ كيف نعرّفها؟ ما هي المهارات التي يحاول التدريس تنميتها وبأي هدف؟

أندريه ستيجر، كونسرفاتوار لوزان

مهنة المحرض

كيفين كولك، مسرح وينج التجريبي بمدرسة تيش للفنون Experimental Theatre Wing of the Tisch School of the Arts/NYU

تعلم الاستفادة من غير المتوقع

ماجاريت سكولر، معهد فنون إرنست بوش، برلين Hochschule fur Schauspielkunst "Ernst Busch,

تعليم ممثل نشط

ميشيل لابورت، المدرسة العليا للمسرح/جامعة كيبيك في مونتريال

الموهبة المسرحية أو العدول عن التصنع

نقاش مع الجمهور

أندريه ستيجر

مهنة المحرض

إن تدريس الممارسات الخيالية -والمسرح إحداها- هي نوع من الخيال. إننا لا نتحدث في حقيقة الأمر سوى عن خيال. في خيالاتنا المتبادلة، تتضارب الآراء. كل منا يرى في المسرح أصل آخر، هدف آخر وبالتالي مسلك آخر. لقد استمعنا في هذا الصباح إلى مفهوم عدم توظيف رجال المسرح في حين أن الموظفين/المدرسين هم الذين يعطون في معظم الوقت هذه الخطب! تبدأ إذاً المفارقة المسرحية مبكراً للغاية وتكتمل بطريقة مدهشة.

لا يمكننا التحدث على سبيل المثال عن اختيار الطلبة. يمكننا أن نؤثر عليه أو أن نتأثر به. ولكن يصعب علينا التحدث عنه لأنه، شأنه شأن الشخصية، جزيرة تحفيز داخل محيط من الارتياب أو التعسف. هناك العديد من التعسفات المحيطية في آلية الاختيار مثلما يوجد العديد من التردد المحفز في داخل المرشح. كيف يمكن إذاً تنظيم كل ذلك؟ فلنحاول قليلاً التحايل على مبادئ الاختيار.

إن المسرح نشاط مهني ونشاط موهبي في آن واحد. فالموهبة لا تعني بالضبط المهنة، فهي محاطة بخاصية نوعاً ما رمزية. أما المهنة فلها طابع على الأخص اقتصادي. عندما نعد ممثلين، يجب علينا وضع العمل على النول مائة مرة وأن نتبنى -كمدرسين- وضع النساج ولكن أيضاً، وبصورة مثالية، وضع المحرض على الموهبة أي الذي سيدفع الناس إليها. إن دور المدرسة هو المضي قدماً في عملية العمل هذه وهي عملية يصعب الحفاظ عليها لأننا نقفز دائماً

في تدريساتنا من حالة إلى أخرى دون أن نوصل جيداً ما نريد نقله. وربما تكون علاقة التشكك هذه هي بالضبط ما تؤسس القيمة التربوية.

حالة القلق- مبدأ التشكك

يلجأ المسرح إلى نظامين هامين من الناحية الاجتماعية: حالة القلق ومبدأ التشكك. فعلى المسرح أن يقلق وبالتالي أن يهدم الرأي المقبول، الثابت وذلك عن طريق المفارقة أو بالأحرى التضاد. وفي نفس الوقت، فعلى المسرح أن يقلق الإجماع. فالقلق سيدفع إلى المقاومة وإلى الرفض. إنه سيسمح لما ندرسه أن يكون على السواء مقبولاً ومرفوضاً. علينا إذاً العمل بحيث يستفيد الطلبة من التدريس وفي الوقت ذاته يعارضونه. لا يكفي أن نشك في كل شئ ولكن علينا أن نشك أيضاً في عملية الشك ذاتها. أعتقد أن أومبرتو إيكو Umberto Eco هو الذي صاغ هذا الأمر بطريقة شديدة السخرية عندما قال:" في الماضي، كنت متحيراً، أما الآن فلم أعد واثقاً بالفعل من ذلك". وتبدو لي هذه المفارقة على درجة من الأهمية بحيث أن علينا أن نعيشها. إن المسرح لا يقدم سوى القليل من التأكيدات في عملية تقويم أدوات الاختيار -علم التقييمات- وجميعنا يقيم أدوات الاختبار بلا دراية.

ويعد هذا النوع من تقييم الطلبة تعسفياً للغاية. إن الأمر لا يقوم على اكتشاف ما يمكن تنميته على المستوى الشخصي -لأننا قد ندفع إلى الإنطواء- ولكن على التوصل إلى إمكانيات الاحتكاك، مع مراعاة ألا ينقلب الأمر إلى هستريا. وأحد الأسئلة الحاسمة في الانخراط في المسرح -الذي لا يعتبر فن مونولوج- هو معرفة كيف يرتبط اختراع باختراع آخر، كيف يمكن أن ترتبط

جزيرتين محفزتين يقدمهما ممثلان أو شخصان لتشكيل مجموعة جزر. إن العلاقة بالآخر ومبدأ الغيرية الذين ينصبان على اكتشاف الذات وكأنها تنتمي لشخص آخر وعلى الدخول في رابطة مع الآخر سيؤسسان على حد معرفتي جوهر المسرح.

ويجب الاعتراف أنه كلما دفعت العصور إلى الفردية، إلى التشبث بالفرد بكل ما تحمله الكلمة من معنى، كلما توصلنا في المدارس إلى العلاقة الشخصية، أي أننا نجعل من كل شخص حيواناً على حد قول علماء الاجتماع، قرداً مستأنساً يمكن تنمية رغباته اللاشعورية دون أن يكون الأمر مرتبطاً بالعلاقة مع الآخر وبالأحرى في عمل خيالي.

وأشفق كثيراً على المتعلمين الحاليين للشئ المسرحي. إنهم يواجهون بشكل متزايد القلق والريبة دون أن يستطيعوا السيطرة عليهما. هناك شكوك خاصة بمهام الوظيفة وبسير العمل، شكوك خاصة بالخيارات الجمالية، الأخلاقية، التقنية وبالأحرى النظرية. حتى التنظيمات الإدارية تبدو موضع تشكك في أيامنا هذه. فعلى سبيل المثال، المسرح المستقل هو مسرح غير مؤسسي، يقدم طلبات ويطلب معونات. ولا يوجد ما هو أكثر تبعية من ذلك ورغم ذلك نتحدث عن مسرح مستقل! يجب إذاً تطهير الأشياء.

يتقدم ألف مرشح كل عام إلى ستراسبورج. في كل مكان، يوجد كتل من المرشحين وفي كل مكان لا نقبل سوى قرابة اثنى عشر كل عام. ماذا يفعل الآخرون؟ إنها مشكلة كبيرة. في التدريس، قد لا نملك أن نقرر إذا كنا نعد ممثلين أم لا، إن القرار يعود في ذلك إلى الطلبة وإلى الحياة. يجب أولاً أن نتحكم في رغباتنا، رغبات التعبير بالموسيقى، بالمسرح أو بالرسم. فلنحاول أولاً أن ننوي بتواضع مساعدة الناس في هذا الموقف الراغب. وستأتي بعد ذلك مسألة الاختيار.

ولنذكر ما قاله جريجوار، وهو سائق سيارة، عامل بناء وطيار:" إننا نخطئ دائماً بإطلاق رخصة القيادة على هذه الورقة الصغيرة التي تحمل هذا الاسم، يجدر علينا أن نسميها رخصة لتعلم القيادة". إن دبلوم المدرسة المهنية لا يقول أن الممثل مهني. إنه لا يزال هاوٍ طالما أنه لم يؤسس ذاته على أنه مهني عن طريق اختياره الخاص وعن طريق مجموعة من الأحداث. إن الخلط ينتج من أننا نقول مدرسة مهنية ولكن ذلك يعني في الواقع مدرسة لكي تصبح لاحقاً ربما مهنياً. لذا يجب أن نكون معتدلين وغير حاسمين في هذه التعهدات.

اليوم، ترغب المدارس في أن تضم إليها نجوم الغد. وهذا النوع من الاختيار هو موضة العصر، رغم أننا لا نملك أي معيار يسمح لنا بمعرفة من هو نجم الغد. من خلال التدريسات التي قمت بها منذ زمن بعيد وفي كل مكان تقريباً، من بروكسل وحتى لوزان ومن باريس وحتى ستراسبورج، اكتشفت أننا لا نتمتع

بأية ثقة وأننا لن نصل إليها مطلقاً. يمكن أن يكون لدينا حدس، يمكن أن نكتشف الأشخاص الذين سيعرفون كيفية استخدام ما نقدمه لهم في مكان ما، ما نحاول أن نوصله لهم ولكن ليس لدينا سلطة أكبر من ذلك. وبالتالي، يجب ألا نتحدث ثانية عن دبلوم مهني ولكن عن دبلوم لتعليم الدخول إلى المهنة. ورويداً رويداً، ستتضبط الأمور.

وقد ذكر باربا ذلك بطريقة خفية، لقد حدث تغير في وجهة النظر في المدارس مع قدوم الإخراج. عندما التحقت بشارع بلانش (Rue Blanche (في الخمسينيات، وبما أني كنت أعرف القليل عن تنسيق المشاهد، طُلب مني أن أفعل ذلك لزملائي. الأمر الذي أصابني بالضجر! لقد كنت أرغب في التمثيل، ألم أكن في مدرسة للممثلين! أما اليوم، فالتحاق الطالب بالمدرسة سببه أنه يريد أن يتجه إلى الإخراج. لا يوجد من يرغب في التمثيل، فجميعهم يرغبون في أن يصبحوا مخرجين! إن هذا الاتجاه له علاقة بالسلطة، بالانبهار أكثر منه بالموهبة. في البداية، كان الممثل يدخل في علاقة عائلية. فالأرليكينو كان ينتقل من الأب إلى الابن. كنا نقوم بدور الشاهد كما هو الحال في الفنون الشرقية أو الهندوسية. فالدور كان تقليد، نسخة طبق الأصل. يحكي ستريهلر Strehlerأن في يوم من الأيام، تم تفصيل بذلة صغيرة لشخصية أرلوكان لطفل صغير كان يشاهد من خلال الكواليس والده وهو يؤدي هذا الدور. خرج الوالد بخبث من على الخشبة وقال لابنه:" لقد أنهكت، يجب أن أستريح، ستلعب أنت المشهد القادم". ولعب الطفل المشهد ثم استأنف والده العمل. وظل الطفل يمثل مشهدين ثم ثلاثة ثم أربعة حتى أتم أداء الدور كاملاً. في هذه الحقبة، لم يكن هناك

مشاكل. لم نكن نعقد ندوات لاختيار الطلبة. كان ذلك يتم بصورة طبيعية في اجتماعات العائلة.

قيمة المعلم

لقد انتقلنا الآن إلى الممثل المتمكن من أدائه. ولكننا لا يجب أن نغفل أن ذلك خيم على كل القرن التاسع عشر. أذكر أن جيرار فيليب كان يعمل في الصباح مع أساتذة في الكونسرفاتوار على مسرحية ري بلاس Ruy Blas الذي كان عليه أن يعدها في غضون عشرة أيام مع فيلار في المسرح القومي الشعبي .TNP كان يعمل على الدور مع معلمه أكثر من مع المخرج. فالمعلم كان له قيمة. ونروي أن ممثلي القرن التاسع عشر، كانوا يلتقون بمعلميهم للعمل على الأدوار التي كانوا يؤدونها بعد ذلك في بيئة ما. وفي وقت قريب ليس إلا، أصبح المخرج هو المعلم الأول والأخير. وفي سياق آخر، قد نتحدث عن ديكتاتور.

في بداية القرن العشرين، كان الأمر بديعاً: كنا إما مع القدامة، إما مع الحداثة. كانت الحداثة تشمل كل شئ وكذلك القدامة. كان التقسيم يتم وفقاً للكتابة. وكان هناك أيضاً تقسيم آخر وفقاً للنوع. في عام ١٩٥٠، كنا مع المسرح الهزلي (البولفار) أو مع المسرح الكلاسيكي. إذا كنا نحب الأول فإننا حتماً شياطين بالنسبة لمن يعتقدون في المسرح الكلاسيكي والعكس صحيح. كان ذلك بسيطاً. فالتقسيم واضح. ثم جاء التقسيم الجمالي-الاجتماعي. في ستراسبورج، كان هناك نمطين من الأساتذة: مريدي ستلانيسلافسكي ومريدي بريخت. كانت الطلبة تعمل بالتبادل مع النمطين وكان بإمكانهم الاختيار. كانت خبراتهم منظمة بطريقة تكاد تكون مبسطة للغاية.

في أيامنا هذه، لم نعد في الازدواجية و لكن في التفتيت. فكل خطاب حول المسرح هو خطاب فردي بلا أساس. لم يحدث قط أن كتبنا هذا الكم عن المسرح، ولا أن كتبنا هذا الكم بَعد المسرح. إننا نضع النظرية انطلاقاً من الإنجازات، بينما في الماضي، كان الكتّاب يكتبون غالباً عن النظريات السابقة للكتابة. إن هذه التجزئة، هذا التفتيت يحمل طابع عصرنا: عصر التصادم، التواطؤ، الالتصاق، التعارضات، الانفجارات. هناك عدد لا حصر له من النظريات المسرحية بقدر ما هناك عدد لا نهائي من المخرجين. كيف ننظم كل ذلك للطلبة؟

كيفين كولك

تعلم الاستفادة من غير المتوقع

القدرة الكامنة هي أهم صفة

ما هي الصفات المطلوبة من الطالب كشرط أولي لإعداده؟ إن الطلبة الذين يدخلون إلينا تتراوح أعمارهم بين السابعة عشر والثامنة عشر. خلال عملية تجارب الأداء، أحاول أن أقييم القدرة المرشح الكامنة أكثر من تقييم النتيجة التي تم التوصل إليها. إن الشرط الأساسي الذي يحدد اختيار الطالب هي القدرة الكامنة. ولكن ما هي هذه القدرة الكامنة وكيف يتم التعرف عليها أو لنقل- تخليداً لذكرى لاكان -Lacanما هي دلالات هذه القدرة؟ لقد بدا لي من النافع أن أحاول تذكر ما كانت تعنيه لي القدرة الكامنة عندما كنت في عمر طلابي.

في السابعة عشر من العمر، كنت مهوساً أنا وأصدقائي بموسيقى الجاز، الروك أند رول، الدين، السياسة، الشهوة وحرب فيتنام. وفي إطار محاضرة شعرية، قررنا أن نخلق عرضاً من الوسائط المتعددة حول الحرب. كنت أقطن في مدينة صغيرة في كانساس Kansas، مدينة بمنأى عن كل شئ. ولا أدري في أي إطار، توصلنا إلى هذه الفكرة. كنا شغوفين بالحرب واعتقدنا أن من الممتع أن نقدم عملاً ضمن المسرح المتعدد الوسائط. قمنا بتجميع جميع الطلبة في بدروم منزلي، في غرفة بلا نوافذ. قدمنا عملاً إبداعياً مؤلفاً من وثائق مفزعة عن

فيتم، من تتابع سريع لصور فيلم إسقاط ضوئي (بروجكتور) عن الأجازات العائلية يقوم فيه والدي بشواء الهمبرجر في Le Grand Canyonومن شريط إذاعي يقول:" جان تجري، جان تتوقف، جان تلعب". دام العرض عشرين دقيقة. ظل المشاهدون خلالها صامتين. خرج الجميع وإذا بطالب يقول لي: "لن أسامحكم مطلقاً". كنا سعداء لأننا فعلنا الواجب فعله: لقد أحضرنا الحرب إلى المنزل وعشقنا ذلك. كنا بلا شك سذج ومغرورين، اعتقدنا أننا على حق وأننا جادون. كنا فنانين مراهقين تحفزنا الضرورة الداخلية الملحة والحب.

بعد هذا الحوار مع المراهقة التي مررت بها، بدا لي أن المعنى الأفضل للقدرة الكامنة عند طالب شاب هي بالضبط الضرورة الداخلية الملحة والحب. هل يبدو على الشاب أن هذه الضرورة في الإبداع الفني تتحكم فيه وهل يحب أن يعمل في المسرح؟ إن تقييم ذلك عند المراهق ليس هيناً بما أنه غالباً ما يشعر بنوع من الازدراء تجاه فكرة حب أي شئ. لدي بالتأكيد قائمة من الأسئلة العملية التي تمكنني من قياس ذلك: هل هو شديد التوتر؟ هل هو واضح بالقدر الكافي؟ هل يتفاعل بسهولة مع انفعالاته؟ هل يتعامل بديناميكية مع المادة التي يجلبها ؟ هل يعطي الشعور بأنه يقوم بشئ وليس فقط بنقل معلومة؟ هل لديه روح المغامرة؟ ماذا فعل في حياته القصيرة؟ هل لديه أفكار حول الفن، حول المسرح؟ هل تم إعداده بشكل جيد؟ هل يستمع جيداً إلى ما يقترحه؟ ماذا لديه في جسده؟ إن الحب والسعادة هما أهم شيئين عندما يكون لدينا سبعة عشر عاماً. إن التقنية واحترام المعرفة هي إضافات لحب عمل ما نحتاج عمله. يجب تدريس العديد من الأشياء ولكن بلا الضرورة الداخلية الملحة وبلا الحب الذين لا يتم تدريسهما، فإن جميع التقنيات والبريق المسرحي للعالم لن يخلقوا فناناً.

الموهبة: مزيج من الجهود والقابلية

نتحدث غالباً عن "قابلية للتمثيل": لكن ماذا نقصد من ذلك؟ إن هذا المفهوم يبدو مرتبطاً بالموهبة. نقول في معظم الأحيان أن الموهبة هي مزيج من المجهود والقابلية. وفقاً للمعجم، كلمة قابل تعني مستعد لـ أو قادر على أن يتم استخدامه. أعرف بعض المخرجين الذين يتفقون تماماً مع هذا التعريف للممثل. وأعرف على النقيض العديد من الممثلين الذين لا يتفقون معه لأنه يتضمن حالة من السلبية. بالنسبة للممثل، فالقابلية تخص الطريقة التي يجرب بها اللحظة الحالية بهدف خدمة عمله. إن القابلية هي أن نكون في حالة من السلبية النشطة، في نوع من الرغبة التي يمكن من خلالها للممثل أن يجرب ويعيش مجموعة من الردود الانفعالية بقليل من التوتر مع إشراك مخيلته في ذلك. وحالة الانفتاح تلك هي أيضاً الحالة التي يجب على الممثل الحفاظ عليها أمام أحكام واقتراحات الآخرين. إنها حساسية تجاه الانطباعات التي تخلقها الظروف الخيالية وسلوك الممثلين الآخرين، إنها رغبة في الانفتاح على العملية التي نشارك فيها بلا أن نغيرها ومع كوننا دائماً تحت الملاحظة. بالنسبة لطلبتنا في مسرح وينج التجريبيExperimental Theatre Wing، يتضمن مفهوم القابلية كذلك بعض الأحاسيس الجسدية والصوتية.

وإذا كانت القابلية إحدى مكونات تعريفي للموهبة، فما هو المجهود؟ إن المجهود هو منع الإجابات الواقية التي تقود الطالب إلى الانغلاق على نفسه. المجهود هو العمل على تحرير الذات أكثرمن العمل على تقييدها، على جعل القلب رقيقاً أكثر من جعله قاسياً، على العطاء أكثر من المنع، على إعطاء الثقة

في الغـريزة أكثـرمن إعطائهـا للاستـدلال، على الإجـابة بصـدق أكثـر من الرد بالإجابات المتفق عليها، على الاستماع بقلب مفتوح أكثر من التصرف بسلوك فظ، على العمل بشكل محدد مع الاحتفاظ بليونة تغيير الوجهة بسرعة إذا أمرت رغبـة لاشعـورية بذلك. ولا يوجـد سهـولة في أي من ذلك. يجب القيـام بجـهود ضخمة للبقاء في مواقف غير مريحة من شأنها أن تطرح تساؤلات حول صورة الذات والشـعـور بالأمـان. يجب أن نتـحـرر من التـحكم في النفس self-control حتى وإن كان ذلك على حساب أن نصبح موضع سخرية أنفسنا. هذا هو مركز أية عملية إبداعية. حتى في فن جماعي مثل المسرح، يجد الفنان نفسه في مواجهة ذاته، في مواجهة الفراغ، اللوحة العذراء، الصفحة البيضاء، المشهد العادي، النص غير المجسد، باحثاً عن كيفية إعادة ابتكار العجلة. إن الفن لا يتقدم بطريقة تطور التكنولوجيا: فعلى كل فنان البدء من الصفر.

على هامش التقنية والذاكرة، الذين يبدوان لي ذات أهمية ثانوية في العملية الإبداعـيـة، نعـمـل مع ثلاثة عناصـر: أولاً الإحسـاس بما يحـدث، ثانيـاً المادة -المسرحية أو التيمة- وثالثاً المنطق الذي يخلقه التفاعل مع الآخرين. بالنسبة للفنان، العنصر الثالث هوالأهم لأن على العمل المخلوق أن يقود العملية في لحظة ما. أي بعبارة أخرى، إن ما يتولد ويتطور في اللقاء هو الذي يصبح شيئاً فشيئاً المرشد الأساسي للعمل.

وفي معظم الأحيان، عندما يصل الطلبة إلى حياة انفعالية كاملة، عندما تشرع الأغنية في الغناء لوحدها وعندما يستطيعون بحق أن يتركوا أنفسهم لهذا

التدفق من الأحاسيس الحركية في جسدهم، يومئ الطلبة رؤوسهم قائلين:" هناك خطأ ما". أي أنهم يقاومون ما إن تبدأ العملية في السيطرة على ذاتهم.

لما؟ لأن هذه الإجابة المشروطة لا تفي بتوقعاتهم ويتم سريعاً اعتبارها على إنها سيئة وغير مجدية. أعتقد أن ذلك له علاقة بالخوف من الموت. في إطار الإعداد، لا يعد فهم منطق الأشياء هام سوى في نطاق إذا كان يساعد الطالب على ترك العنان لنفسه وعلى الدخول إلى العمل. وفي جميع الأحوال، على الفنان أن يكون مستعداً لما هو غير متوقع لأنه المصدر الأساسي لمادة عمله. أعتقد أحياناً أن دور الإعداد يقتصر فقط على إقناع الناس أن من صالحهم الاستفادة من غير المتوقع.

هناك إذاً حاجة للمجهود وللقابلية. فالعمل يتطلب في آن واحد الرغبة في إهمال التحكم والرغبة في البقاء في نفس الوضع. عندما يسألني الأهل إن كان ابنهم يتمتع بالموهبة، أقول لهم أن الموهبة التي هي مزيج من المجهود والقابلية عديمة الفائدة إلا إن كان لدى الفنان جرأة استكمال الصراع كي يظل على اتصال بذاته وبالعالم، أمام فزع الموت، مع مقاومة جاذبية السلطة والتحكم. إن الفنان الذي يصارع هو أقرب للراقص منه للمقاتل. الأمر عبارة عن عطاء وأخذ ،وليس كسب، عن الشعور بسعادة تفوق سعادة الآخر أو عن إنهاك الآخر.

أما فيما يخص اكتشاف الموهبة، أعتقد أن مغزى القابلية هو نوع من الشفافية الانفعالية ومغزى المجهود هو مستوى الإعداد ومستوى الانخراط أمام ما تم تجهيزه.

قدرات التقنية والمرونة الداخلية

ما هي القدرات التي يعمل التعليم على تنميتها؟ وبأي هدف؟ أعتقد أن القدرات يمكن تجميعها في مجموعتين: الأولى مجموعة القدرات ذات الطابع التقني وهي تضم كل ما يخص الصوت، التنفس، الرنين، المرونة الجسدية، الدقة، مهارة قراءة الموسيقى، الحفاظ على السلم الموسيقي، مهارة تعلم الحركات وتذكرها وتنفيذها، مهارة تحليل نص، تقديم أداء، إبداع شخصية بالفعل. هناك طرق عدة لتعلم هذه القدرات، وبالتكرار يتم التحسين.

أما بقية القدرات، فهي بلا شك أقل تقنية ولكنها تظل مرتبطة برغبة الممثل. إنها تتعلق بتطوير نوع من المرونة الداخلية التي تسمح بتغير سريع في الإدراك. إنها مهارات تقييم المواقف على عدة مستويات حتى نستطيع اختيار الفعل الملائم لموقف ما. كل ذلك مرتبط بضرورة إعطاء الإحساس إلى العمل وذلك بصورة واعية. ونظراً لأن مدرستنا هي معهد لفن ما بعد الحداثة الذي يعتبر التنظيم، العملية، التدريب والتمثيل كيانات غير متدرجة، فإن مفهوم المرونة الداخلية يلعب دوراً هاماً للغاية بها حتى أنه ضروري لتحقيق أهداف فنية.

وتعد مدرستنا ثمرة عدة اتجاهات: حركة المسرح الجسدي ومن أشهر نماذجه جروتوفسكي وإيوا لابIowa Lab، العالم الصوتي للفري جاز (الجاز الحر)، مسرح الروي هارت (Roy Hart Theatre)، حركة فن Kaprowمن خلال كارين فينلي Karen Finleyوالتابعين لها، الحركة الجسدية المندرجة من حركة رقص ما بعد الحداثة -ماري أوفرليMary Overlie، إيفون رينيرYvonne Rainer،

ستيف باكستون Steve Paxtonوجميع الذين انبثقوا من مجموعة جودسون شارش Judson Church، مسرح آن بوجار Compositional and Conceptual Theater، السكوات Squat، ريتشارد ماكسويل Richard Maxwell، مجموعة وستر Wooster، فرقة الدوجتروب Dogtroep، دون إغفال إرث ستانيسلافسكي الخاص بالحركة والانفعال.

وهناك مفهومان أساسيان: الفن بوصفه وسيلة والفن بوصفه عرض. هل يتم تصور العمل منذ البداية من أجل المبدع أم من أجل الجمهور؟ إن المعرفة الدائمة للمجموعة التي يتواجد فيها كل منهما تعطي لنا معلومات خاصة بالاختيارات التي سيتم إتخاذها في مواقف الإعداد.

التعامل مع المعلومات

إن على الطلبة تعلم كيفية التعامل مع المعلومة بسرعة وبطريقة شديدة الاختلاف وفقاً للمحاضرات. إن ما يتعلمونه هو مجموعة التجارب التي يمكن أن يتم إدراكها والتي يجب أن تستخدم فيما بعد في التمثيل. فالأهمية المعطاة لإدراك الأحاسيس الجسدية، العلاقات المكانية، رنين وطبقة الصوت هي نفس الأهمية المعطاة للحالة الانفعالية والخيال. إن الإدراك لا يعني بالضبط ما يتم ملاحظته.

وفي النهاية، على الطالب الفنان عمل بنية للأولويات توافق رؤيته الفنية وتسمح له بالتكيف عندما يستلزم ذلك العمل وأهدافه. إن هذه المهارة تتوافق مع

أحد أشكال الرقص. إنها مهارة الرقص مع التجارب المتعددة الأبعاد للحظة. كيف نظل في اللحظة مع كوننا شهوداً عليها ومع توجيهها؟ إن هذا الرقص الداخلي الذي يتبدل وفقاً لتغيرات الوعي يبدو للوهلة الأولى معقداً لطلبتنا لأنهم لا يتعلمون مقاربة واحدة سهلة للأداء، ولكنه يعطي لهم، في النهاية، حرية أكبر في الاختيار.

إننا نعمل على تنمية قدرتين عند الطلبة: مهارة الاستماع على عدة مستويات، التعامل مع المعلومة والرد عليها بطريقة سريعة وكاملة، ومهارة تقييم الموقف لتقرير كيفية الاستماع والتفاعل بطريقة سريعة وتامة.

إيجاد التوازن

ما هو هدفنا؟ إننا نرغب أن يكون لدى الطلبة القدرات التي تسمح لهم بالتعبير عن رؤيتهم أياً كان نمط الأداء الذي سيقدمونه. إننا نرغب أن يكونوا قادرين على التوصل بأنفسهم إلى الهدف الذي نحاول أن نظهره لهم. لا يستطيع أحد إبداع شئ من أجل الفنان، على عمله بدلاً منه. الخوف، المسئولية،الحرية والميزة الكبيرة للعمل كفنان، كل ذلك يقوم على محاولة تتبع الاحتياجات التي نشغف بها، على الجمع بين اللانهائي والمتطلبات المستحيلة للاشعور وبين حدود الإدراك وقدراته التطبيقية.

إننا نرغب أن يجد طلابنا وسيلة للتوازن بين دقة التقنية والجانب الحي للتلقائية، بين ما هو شخصي وما هو اجتماعي، بين ما هو إنساني وما هو رباني،

بين الحاجة للاتصال والحقيقة، بين الخوف من الموت والحياة الأبدية، بين المادي والمعنوي، بين ما هو تطبيقي وما هو تبصيري، بين الرغبة في التقدم والرغبة في الحفاظ على الوضع الراهن. في الحقيقة، إننا نرغب في أن ينخرط الطلبة علانيةً ويتمكن في العمل الذي ينص على إضفاء التوازن لما هو محدود وما هو غير محدود، أمام الموت، على أن يتم ذلك بحب وسماحة وسعادة. أي بعبارة أخرى، إن هدف الإعداد شديد الارتباط بما سيقومون به في حياتهم الفنية.

من خلال العمل الذي أنجزته منذ ثلاثين عاماً مع أصدقائي على ويلات الحرب وسحر الشعور بالفزع، أعتقد أننا حاولنا أن نفهم هذا التوازن. وهذا هو السبب الذي من أجله عشقت التدريس لشباب الفنانين. إن رؤية قدراتهم وهي تكبر من خلال ما ينجزونه ورؤية ما ينجزونه وهو يكبر من خلال قدراتهم الجديدة أمر جذاب، بلا نهاية، مثير ومؤكد على الحياة.

ماجاريت سكولر

تعليم ممثل نشط

المراحل المختلفة للاختيار

سألت فرانك كاستورف مدير المسرح الشعبي الـ Volksbühneفي برلين عما يعنيه له المفهوم الجدلي للموهبة. وأجابني :"الموهبة هي أن تنتج نصاً سلساً كالماء وألا تتخبط في الأثاث". وقد أعجبتني كثيراً هذه الإجابة.

يتقدم لدينا في معهد فنون إرنست بوش الـ Hochschule fur Schauspielkundt Ernst Bush، قرابة ألفي مرشح كل عام، رغم أننا لا نقبل سوى أربعة وعشرين. وتتضمن مسابقة القبول جولتين. في الأولى، يقدم المرشح ثلاثة مشاهد من الريبرتوار بالإضافة إلى أغنية أمام أستاذين من لجنة التحكيم. فإذا نال المرشح إعجابنا، جعلناه يعمل بطريقة ارتجالية وأعطينا له أدواراً عملية ليعدها للجولة الثانية. تدوم الجولة الأولى أربعة أشهر، من أكتوبر وحتى يناير. وخلال هذه الأشهر التي تسبق الانتقاء، يتم عمل اختبار أسبوعي. ويتم دعوة قرابة مائة مرشح للجولة الثانية التي تعقد في فبراير حيث يقدمون المشاهد الجديدة أمام مجموعة الأساتذة. وبعد المداولة، نختار أربعة وعشرين طالباً، خمسة عشر رجلاً وتسع سيدات. ونادراً ما يتم إتخاذ القرارات بالإجماع. نقع حتماً في أخطاء. فالانطباع الأول لا يتأكد دائماً. إذ تحدث مفاجآت، بعضها جيد والآخر سئ. ويجب القول أن بصورةٍ عامة تتأكد الاختيارات الأولية بزيادة سنوات خبرة الأساتذة.

ممثل نشط

إننا نود أن نعد ممثلاً نشطاً حاصلاً على إعداد عام مقبول وقادراً على إجراء سياقات مسرحية مركبة. فعلى الطالب أن يكون قادراً، في نهاية دراسته، على التعرف على العملية الفنية، على وصفها وعلى وضعها في علاقة مع الواقع. إن الطالب -من خلال اكتسابه لمناهج المهنة يتعلم تحليل المسرحيات والأدوار بالإضافة إلى تفعيل خياله المسرحي. إننا نعلمه بلا شك فهم جسده وصوته كأدوات جادة للعمل والتعبير. وأخيراً فإن من الضروري لنا أن يكون الممثل قادراً على أن يضع نفسه ليس فقط في خدمة شخصية أو مسرحية ولكن في خدمة كلٍ متكامل وأن يتكيف جيداً مع الآلة المسرحية. في مدرستنا، لا نقدر كثيراً العازفين المنفردين. إننا نحاول دوماً عمل مجموعة تتواجد فيها مختلف أنماط المواهب، أياً كانت، وتُحترم لما هي عليه.

تقييم القابلية للتمثيل

تتكون القابلية للتمثيل من عدة عوامل. لدينا كاتالوج يتضمن عشرين صفة حتمية، من وجهة نظرنا، لممارسة مهنة التمثيل. وأهم هذه الصفات هي القدرة على التفاعل بطريقة صادقة ومقنعة في موقف ما، على التفكير في هذا الموقف وعلى قبول انفعالات اللحظة. إننا نولي أهمية للملاحظة وللإدراك السليم للأشياء، للمخلوقات وللعلاقات الإنسانية. إن التعبير عن تمالك النفس حتمي حتى تتم السيطرة على النفس في المواقف التمثيلية الأكثر حدة. ويمثل الخيال المرئي الحي شرط آخر أساسي. إذا تحدثنا بصورة مثالية، فعلينا أن نقول أن على الطالب أن يكون قادراً على نقل صوره الداخلية إلى الخارج، فبدونها، تكون

قدراته محدودة في التفاعل مع المثيرات الحقيقية والخيالية -الأماكن، الأشياء، المواقف والأشخاص. إن الطالب الموهوب يتوصل أيضاً إلى التماثل مع مشكلات الدور، انفعالاته وتاريخه، حتى وإن كانت هذه الأشياء تختلف بالتأكيد عن خبراته الشخصية. إن التمثيل يعد بالنسبة له أمراً حيوياً، شيئاً يسعده. إنه يشعر بالحاجة إلى التعبير. إن لديه محرك للتمثيل مثلما نقول. وتعد الانفعالية أيضاً مهمة لأنها تعطي للطالب إمكانية المعرفة، الشعور، وأخيراً التفاعل مع الرغبات أو المثيرات المسرحية. فأهمية الإحساس تكمن في أن على الممثل أن يستشعر أن العالم أو المشهد لا يدوران حوله بشكل حصري وأن أشخاصاً آخرين، أي شركائه، لهم الحق أيضاً في ذلك. إن القدرة العامة على التعبير يتم إدراكها من خلال مختلف وسائل التعبير وهي الإيماء، اللغة، الحركات، الصوت والتماسك. ويتم التركيز بمغالاة على الجسد: هل يتم استخدامه كأداة أم بطريقة لاشعورية؟ هل هو قادر على إظهار أفكار وانفعالات شخص؟ وبالنسبة للصوت، هل يعبر عن مشكلات مرضية، عن داء؟ هل يتم استخدامه كوسيلة تعبير نظراً لما يحتويه من تنغيمات ثرية؟. وتعتبر القدرة على التحدث معيار آخر للانتقاء. هل لدى المرشح لهجة عامية أو لكنة شديدة؟ بعض طلابنا يأتون من النمسا ومن سويسرا: هل يمثل ذلك مشكلة على مستوى النطق؟ هل المرشح قادر على متابعة أفكاره المركبة وعلى توضيحها؟

الحافز الشخصي كمحرك أساسي

أستطيع أن أعدد لكم معاييراً أخرى تساعدنا في اختيار طلبتنا. فأنا مقتنعة أن لا الموهبة ولا المثابرة في الدراسات هي سبب النجاح الكامل للممثل، ولكن

الحافز الشخصي للمهنة -وهو ما يمثل بالنسبة لي أحد أهم المعايير- الذي لا يجب أن يستبعد الحافز السياسي أو الاجتماعي. إن الحاجة إلى التعبير الشخصي هي المحرك الأكثر فاعلية للطالب. إن الممثل الذي لديه شئ ليقوله يسترعي انتباهي أكثر من الممثل الذي يحسن الأداء. أقول إذاً أن من خلال خبرتي كممثلة، تعلمت أن معرفة سبب وهدف إنتاج نصوص سلسة كالمياه يساعد على عدم التخبط في الأثاث.

ميشيل لابورت

الإعداد المسرحي أو العدول عن التصنع

مصداقية الطلب

بالنسبة لنقاد ما بعد الحداثة، تعد المصداقية كلمة ذات تأثير سئ، حيث تعد شكلاً آخر من الفردية المعاصرة يعبر عن ما نسميه "جيل الأنا" أو أيضاً "جيل النرجسية". ورغم ذلك، فإن هذه القيمة تحتل المرتبة الأولى في البحث عن الذين يتقدمون لمسابقات القبول في مدارس المسرح وأعتقد أن تحت بضعة شروط، تعد المصداقية نموذجاً صالحاً لأن يكون نقطة انطلاق للبدء في إعداد مسرحي.

ترتبط موهبة الممثل ارتباطاً شديداً بالعلاقات الذي يمكنه إيجادها بين الأنا الخاصة به وبين الشكل المثالي للأنا حسب وجهة نظره. كلما تألم الفرد للتباعد بين الأنا والمثالية، كلما انجذب نحو استخدام التمثيل لتضميد جرحه العميق. أي أن أسلوب تمثيل ممثل ما شديد الارتباط بإمكانياته التقمصية، وبنمط السعادة التي يتوقع أن يستخرجها منها وفقاً لتطور شخصيته. وعلى ذلك فإننا نعترف بأن القدرة التقمصية للممثل هي عامل مبدئي محدد لتعلمه.

ويفرق التحليل النفسي بين أشكال عديدة للتقمص. إذ يُعتبر الينتروجيكتيون((introjection، ونموذجه الاندماج((incorporation، محاكاة أكثر منها تقمص حقيقي. عندما تحدث عند الطفل، فإنها تسبب تحولات

ملحوظة في حركاته، حالته، إيماءاته، تنغيماته، أي في جميع العلامات الناتجة عن تعلم الاتصال.

إن لذة المعرفة الآخر التي يشعر بها الطفل يمكن أن يتم الإحساس بها من جديد عند البالغين عن طريق لعبة المحاكاة. ثمة حركة، ثمة تغير في طبقة الصوت، ثمة طريقة سير تنعش في الذاكرة النموذج المقلد. إن المقلدين اليوم على الموضة. إنهم يجعلون المشاهدين يشعرون بلذة الاندماجية التي سبق وجربوها ولكن مع سعادة إضافية تنبثق من مهارة المقلد.

إن التقمص عكس المحاكاة، إذ يتطلب معرفة كاملة بالشئ كنموذج يثير الإعجاب، وهي معرفة يرافقها الشعور بالتشابه مع النموذج الذي نجعله مثالياً. إنه يتطلب ، بالإضافة إلى ذلك، الرغبة في القيام بالواجب عمله حتى نكون على مستوى النموذج. والسعادة الناتجة من ذلك هي سعادة أن نكون ما لا نستطيع الحصول عليه. إن التقمص يفرض دائماً المفارقة التالية: أن نكون متماثلين ومختلفين في آن واحد.

يزداد عدد الشباب المؤهلين بشكل جيد من ناحية التقنية والمتقدمين إلى تجارب الأداء في المدارس المسرحية بأمل أن يتم الاعتراف بشئ منهم. ورغم أن لكل مؤسسة طريقتها في الاستماع إلى الطالب وتقييمه، فإن الجوهر واحد.

في عصر الانقلاب الأيديولوجي الذي نعيشه، يعاني العديد من الشباب الذين يأتون إلى تجارب الأداء من قصور في التقمص. إذ لم ينجح العديد منهم في تجميع تقمصاتهم الجزئية حول مثالية صلبة للأنا، الأمر الذي جعلهم

يلجأون للمسرح لمساعدتهم في تجميع أنفسهم. فالبعض يهرب من الحقيقة في حين يبحث الآخرون عن السريرة الداخلية.

وعلى عكس التقمص اللاشعوري، فإن التقمص الترفيهي شعوري، حيث أنه يسمح للممثل بطرح تساؤلات حول نظام التقمص الذي يعد جزءاً منه. إن ظهور الأنا المثالية أمر مبدئي يضمن للمثل سعادة عمله العقلي والذي بدونه لن يكون مستعداً للتمثيل، بما أن سعادة التمثيل هي نفس سعادة السير في طريق تعرفه وهي نفس سعادة التمكن من شئ في منتصف الطريق بين "الذات واللاذات" (وينيكوت .(Winnicott

أثناء مسابقات القبول التي تعقدها المدارس، ورغم تحسن الأداء، يتم في معظم الأحيان تقديم محاكاة لأشخاص حقيقيين، مشاهد لا تخرج منها أية سعادة للتقمص، شخصيات لا حضور لها ولا علاقة بينها وبين هؤلاء الذين يجيبون عليها. بالكاد، يتقدم طالب من كل عشرة إلى الاختبار لتلبية طلب الشخصيات المندمجة به والتي تصرخ في داخلها مطالبة بالاعتراف بها من قبل شخص آخر. إن طلب الاعتراف هذا يميز بصورة خاصة الممثل-المبدع من المؤدي العادي.

ومن بين الأشخاص التي ستحمل هذا الطلب، نفضل تلك التي تبدو لنا ليس فقط راغبة في أن "تكون مثل" والتي تكون قادرة أيضاً على القيام بالواجب عمله للوصول إلى اللحظة الفورية أو المباشرة التي تلغي التباعد بين السريرة الداخلية للذات وخارجية الجسد والنص. ومظهر التمثيل هذا هو مرجعيتي عندما أتحدث عن مصداقية الحضور.

خلال تجارب أداء المرشحين، نحاول رفع النقاب عن المقلدين الذين يلتصقون بالنموذج الخارجي لتفادي مواجهة داخليتهم بداخلية النموذج المقلد. إن المقلد إذا تم حرمانه بهذه الطريقة من المواد اللازمة لمخيلته، فسيعجز عن الشعور بشئ وعن بناء شئ صادق. إلا أن رفع النقاب هذا أصبح أصعب في الفترة الحالية نظراً للمغالاة في التجهيز لتجربة الأداء، وهذه المغالاة هي نتيجة المنافسة التي تدخل فيها المدارس فيما بينها للحصول على أفضل المرشحين.

ومع الأشكال الجديدة الأمريكية للدراما، فإن مفارقة الممثل في طريقها اليوم إلى أن يتم إحلالها بمفارقة مريض الذهان التي تشيد بها بعض نظريات التمثيل مثل نظريات مانيه Manetأو بوب Popeعلى سبيل المثال. ويتميز الذهان باستحالة الحفاظ على المسافة بين الجسد والخطاب. فبالنسبة للمريض، تظل الكلمة نظير الشئ أو هي الشئ نفسه أي الجسد.

ومن خلال محاولاتها لتدمير ما لايزال يُعرض بمصطلحات الأمراض النفسية، تحاول بعض نظريات التمثيل والأدائية عمل انشقاقات في حبكة الخطاب. فالممثل على سبيل المثال قد يتوقف عن الكلام إذا رغب في ذلك للإجابة بالأفعال على الممثل الآخر وليس على خطاب الشخصية الأخرى. وقد يقوم الجسد بإلقاء خطاب مستقل. والمفارقة المشكلة على هذا النحو هي أن ،حيثما يصاب مريض الذهان بالهستريا حتى يخلص من التباعد، يصاب الممثل الطبيعي أو المؤدي بالهستريا لخلق أثر الذهان. ولا تسمح أساليب التمثيل تلك بتعلم الحضور الصادق لأنها تمنع أن تظل الحقائق، الداخلية منها والخارجية،

متباعدة ومرتبطة فيما بينها على السواء في العمل الخيالي. ينتقل الممثل إلى الفعل ويبدأ الخلط بين الحقيقة والخيال.

لم نعد نعتقد أن من الضروري أن نعد الممثل بطريقة تسمح له ببناء الشخصية مثلما ستكون إذا ظهرت في الواقع. فالمسألة الأساسية المطروحة بالنسبة لنا الآن تنص على معرفة كيفية الفصل بين مفهوم الشخصية ومفهوم المحاكاة الإيمائية. وللتوصل إلى ذلك، نولي مكاناً كبيراً للعمل الصوتي والجسدي كما نولي أهمية متزايدة للمسرح الحركي المشفر مثل الكاثاكالي Kathakali، الـButoh، المسرح الياباني وبعض الفنون القتالية الصينية.

إن الممثل الذي نرغب في إعداده يجب أن يكون قادراً على معايشة اللحظة الفورية بترك نفسه للانفعالات التي تثيرها بداخله جملة، جملة تضعه في قصيدة حسية على حدود الشفهي وغير الشفهي. وفي المقابل، تظهر علاقة جديدة مع المعرفة عن طريق الفصل الأخلاقي والجمالي بين الشخصية والمشاهد. في الحقيقة، إذا كانت الإجابة على محاولة الممثل هي تقمص المُشاهِد، فإن عدم تقمصه سيؤدي إلى فصل أخلاقي[١٥] سيتبعه اتهام لأشيائه الداخلية والنتيجة ستكون معرفة أخلاقية تتناول وضعه الرمزي في العالم.

مصداقية المحاولة

إن تجارب الأداء التي تعقدها المدارس تفتح لدى المرشح مساحة انتظار ستقوده إلى مجموعة من المحاولات التي ستعده، مثلما يتمنى، لمقابلة صادقة مع نفسه. وستصبح نتيجة التجربة مصدر للخيبة نوعاً ما. فسيعود بعض الذين تم

رفضهم مرة أخرى، في حين سيحاول الآخرون جاهدين إعادة تدوير رغبتهم بمتابعة دراساتهم في قطاع آخر مشابه مرتبط بالتمثيل.

وإذا كان المرشح المقبول يعلم أن إعداده الأساسي سيساعده على تدريب جسده وصوته، فإنه لا يعلم بعد كل الثراء الانفعالي الذي سيكشفه له عمله كممثل. إنه لا يعلم أن من خلال نص كل شخصية، عليه أن يشرع في إعادة بناء فردي لتنغيماته، لحركاته، لوضعه، لإيماءاته، وهذا البناء من شأنه أن يجعله أكثر إدراكاً لنفسه كما أنه يوقظ شفقته تجاه الآخرالذي سيكتشفه بهذه الطريقة. والاكتشافات التي سيعرفها من خلال أدواره ستخدمه في تجديد سعادة التمثيل. إن المسيرة السردية التي تقترحها عليه المدرسة سيكون هدفها تعليمه كيفية إنشاء رابطة بين الجسد والصوت بطريقة تجعله قادراً على إنتاج شعر للحواس.

إنه سيتعلم أن الكتابة المسرحية تعجز عن إعطاء دفعة للدرامية وهي الإجابة الجسدية التي يقدمها الممثل للأسئلة التي يطرحها المخرج، أن المسرح لا يتكون سوى من تدريبات تقمص للكاتب، للممثلين وللمشاهدين، أن التحدث عن التغريب مثلما فعل بريخت مثلاً يعني التفكير الاستدلالي بمصطلحات التقمص بما أن عدم التقمص هو الوحيد القادر على أن يعطي للفرد، سواء كان مشاهداً، كاتباً أو مخرجاً، الاعتراف بتقمصه، أن الشعر المسرحي هو إبداع لفرد ينظم من جديد العلاقة الرمزية مع العالم كرد على موقف خيالي، أن هناك شعر للحواس كما أن هناك شعر للغة ولكي يتم هذا الشعر، عليه أن يترك نفسه للأحاسيس التي يثيرها النص عنده.

في معهدنا، يعد المخرج الضامن لفن الممثل. ولهذا السبب نسعى لأن نضع الطالب في احتكاك مع أكبر عدد ممكن من المخرجين. فكل مخرج نستقدمه يحمل معه مثالية جمالية. ومع غياب المثاليات الاجتماعية، يعد المخرج حاملاً لمثالية جماليةمما يمكنه من أن يقوم بدور المثبت لتقمص الممثلين الذين يتم النظر إليهم على أنهم مجموعة واحدة.

وعلى المخرج أن يكون لديه قدرة مساعدة الطالب على إبداع وهم حلم، وعلى الطالب أن يتعلم أن يعيد للمخرج وللمشاهد مساحة من التمثيل الذي هو مساحة من المتعة. عليه كذلك أن يكون قادراً على إرساء مرجعية مزدوجة للاشعور الخاص به وللقانون الذي يحاول المخرج وضعه. إن الممثل يقوم بازدواج واعٍ للشخصية. ويقوم المشاهد، بعد المخرج، بدور المرآة التي تؤكد له قدرته التقمصية على حقيقتها.

مصداقية النتائج

هناك علاقة ضرورية بين المجتمع والروح النفسية الفردية. فالمسرح يدفع كل منا إلى طرح تساؤلات خاصة بعلاقته الرمزية مع العالم. لم يحدث قط أن اكتسب أحد من تلقاء نفسه اللغات اللازمة لتعريف نفسه. خلال البروفات ومن خلال العلاقة التي تربط كاتب وممثل ومخرج، يتم خلق موقف يستلزم من كل منهم أن يعرِّف لنفسه هوية بالنسبة لقواعد المسرح وللأخلاقية الاجتماعية للنصوص. ويستلزم التمثيل كذلك أن يطور كل منهم هذه الهوية وفقاً لمثالية مشتركة تعطي للعمل مظهراً جماعياً يتجاوز الفردية. إننا نعتقد أن هذا العمل بإمكانه -شريطة ألا يُطلب منه حل المشكلات الاجتماعية الخارجة عن نطاق

اختصاصه وشريطة أن نقبل أن نناقش بعقلانية المثاليات ومطابقة الممارسات لهذه المثاليات- إنتاج وعي يتجاوز الأخلاق الفردية.

ولا يرتبط موقفنا الحالي بشأن الإعداد للتمثيل مع الموقف الذي كنا ندافع عنه منذ عشرين عاماً. ففي العصر السابق، كان الإعداد المثالي يتوافق مع القضية البريختية. كان إعدادنا مضاد لستانيسلافسكي وفق المراد. كان ذلك عصر الارتجال، العمل الجماعي والانخراط الاجتماعي والسياسي. كنا نمثل بالمسرح من أجل قضية ما.

لم تدم طويلاً الحرية المثالية لهذا العصر بما أنها أنتجت الفراغ الذي نعيشه حالياً. فالأمور تسير وكأن الاضطراب الحالي كان سببه إيعاز عكسي من نمط "كونوا أحرار".

لكي نكون أحراراً، يجب أن نبحث في داخلنا عن شئ يمكن الاعتقاد به. إننا مجموعة أشخاص تعتقد في أن الإعداد المسرحي يمكن أن يضفي معناً لكلمة حرية. يجب أن نفهم القوة الأخلاقية المختبئة وراء أفكار تحقيق الذات. إن البحث عن المصداقية يتم انتقاده من قبل هؤلاء الذين لم يفهموا أن كل أشكال المسرح المنخرط لم تعمل سوى بالاعتماد على التقمص البطولي.

إن تغير الوجهة في إعدادنا -يجب الا نخفي ذلك عن أنفسنا- تم إملائه علينا بشدة -شأننا شأن المدارس الأخرى- من ظروف السوق. ففي كيبيك، يعد تحويل المسرح لمؤسسة فكرة حديثة. فحتى عام ١٩٩٠، كنا نعد المبدعين على نموذج الإبداع الجماعي والذي بداخله يتم تقاسم وظائف التصور والإنتاج بين

الجميع بداخل ما نسميه الإنتاجات الحرة. وكان يتم تشجيع الخريجين على إنشاء فرقهم الخاصة.

أما اليوم، تأخذ هذه الإنتاجات الموجودة دائماً شكلاً متدرجاً على صورة مختلف المهن. وكان علينا أن نجري تعديلات حتى يستطيع خريجونا أن يندمجوا في المؤسسة المسرحية دون أن يعرضوا للخطر أخلاقية الرغبة التي هي الجزء الأكثر ثراءً وإنتاجية في إعدادنا للتمثيل.

إن خفض معونات الدولة، شبه استحالة الحصول على صفة فرقة عاملة، تنظيم العمل وفقاً لنموذج الربحية أياً كان الثمن -أي الصناعات الثقافية- كل ذلك شجع تصدير إبداعاتنا إلى الخارج، والنتيجة الطبيعية هي تطوير المسرح الحركي.

إن قناعتي الشخصية تجاه المسرح تسير ضد المسرح الحركي الذي يتوافق مع قوانين السوق أكثر من توافقه مع قوانين الإبداع المسرحي. فضلاً عن ذلك، فإنه لا يقوم على أية أخلاقية بالمعنى الذي أعطيه هنا لهذا المفهوم. في الواقع، إنه يمنع أن يتم وضع آلية لإيجاد اللحظة الفورية للممثل والفصل الأخلاقي للمشاهد.

ولا ينبغي أن نعود إلى الإعداد الكلاسيكي الذي كان يعتمد كليةً على الحوار ولكن علينا أن نزيل سوء التفاهم المنتشر حالياً والذي يضع الإعداد من أجل التمثيل الجسدي في مواجهة الإعداد المشار إليه على أنه أكثر تقليدية. في رأيي،

يمكن تفسير سوء التفاهم هذا بعدة عوامل: حالة المجتمع، غياب المثالية، عدم فهم ما يدخل في صميم العمل المسرحي، البحث عن منافذ للإبداع وفقدان الحواس اللازمة للمحاكاة.

أما عن الصفات المبدئية التي نبحث عنها خلال تجارب الأداء لمسابقة الدخول، فهي: القابلية للتمثيل، الاستعداد لعمل الواجب عمله لإنتاج اللحظة الفورية، الضرورة الملحة للقول والمعرفة. إن الموهبة هي سلوك ينتج الفورية أو -إذا فضلنا- مصداقية الحضور. إننا نود إعداد فنانين لديهم أخلاقية الرغبة وهوية قوية. ويتم بناء هذه الهوية في عمل تتوازن فيه الأشياء الحقيقية، صور الآخر، الأشياء الداخلية ومختلف البنيات النفسية الشخصية. إن الضرورة الملحة للقول والشخصية القوية هما أفضل ضمان لشخصية مبدعة للحواس.

نقاش مع الجمهور

باتريك سوميه: إن المداخلات التي استمعنا إليها هي خير دليل على التردد وعدم الثقة الذين يظهران في لحظة اختيار الطلبة. كيف نتعرف على القدرة الكامنة ونحن مدركون صعوبة نقل المعرفة بجميع أشكالها؟ في عالم يشعر بالحنين للمصداقية، يبحث تدريس المسرح عن طريق جديد للحرية. وهو يناشد في ذلك الأخلاق، المواطنة، رفض التلاعب والشفافية الانفعالية. وبطريقة غريبة ومتناقضة، لم تهتم المداخلات كثيراً بقوانين السوق. ولكن، حتى وإن لم نذكر قوانين السوق، فإننا نتحدث عن الانخراط السياسي والاجتماعي، عن شئ نقوله بطريقة جماعية أكثر منها بطريقة فردية. في عالم يزداد صمته أو بالأحرى انطوائه، نُصِر على مفهوم الجماعة هذا.

ماركانتونيو لوتشيدي (الأكاديمية الوطنية للفن الدرامي بروما): إن المدرسة هي محاولة منظمة لتحقيق المصادفة بمعنى أن المصادفة لقاء، علاقة مميزة بين إنسانين يُعَرِّفان أنفسهما بالاتفاق على أنهما أستاذ وطالب. إن المدرسة ليست ديانة منهجية ولكن مركز بحث عن الآخر واكتشاف له. ومن وجهة النظر هذه، فإن المنهجية ليست سوى وسيلة تقنية تتدخل وفقاً للأنماط اللازمة في لحظة ما عند الممثل، المعد، الباحث.

ومن ثم، لا يوجد منهجية مساوية للحقيقة. فمن الاستحالة الوصول إلى منهجية إذا اعتبرت نفسها انطولوجية للعمل المسرحي.

وتحاول جميع المدارس إرساء تقاليد. يبدو أن هذا مبدأ أساسي في مركز الإعداد. وبهذا المعنى، يعتبر من العبث القول بأن هناك مدرسة أكثر تحفظاً من الأخرى، بما أن كل واحدة ترسي تقليدها الخاص. ولكن قبل أن يتم إرسائها، كانت التقاليد في البداية ابتكارات، أي أن المدارس التقليدية هي أيضاً مبتكرة، والاختلاف يكمن في العامل الزمني. إن الضريح أو المتحف يظهران حينما يتأكد التقليد دون أن نعي ذلك. إذاً ليست كلمة تقليد هي التي تثير الاهتمام ولكن على الأرجح العلاقة بين الفرد والتقليد أي إدراك درجة التقليد في لحظة ما.

وبطريقة أخرى، لا تزال هناك عوامل تتسبب في أن نظل مضطربين أمام عادة التقسيم. إذ يميل العالم أجمع إلى عمل تصنيفات بهدف تنظيم فكره والاعتراف به حتى في مجال مثل المسرح وهو مجال لا يحتمل التصنيفات. الحديث عن مدرسة للفن الدرامي، عن معمل، عن إعداد متواز، عن تقليد الابتكار، عن القابلية، عن الخيال، هو حديث عن التقاليد المتفق عليها. لا يمكننا النظر إلى القابلية على أنها

خاصية جامدة ولكن على إنها إمكانية للروح يتم التعبير عنها بطرق متعددة. إن اللغة التي تمثل مرجعيتنا هي لغة اصطلاحية متفق عليها، ولكن يساورني الشعور بأننا نعتبرها دوماً مجموعة من الأصناف الجامدة. وعلى ذلك فأنا أدعو إلى الحرية: إن موهبة الفنان تولد حيث تستطيع، حيث ترغب، وقتما تشاء، وفقاً للمصادفة وتتغذى على المواد التي تحتاج إليها في المدرسة، في المعمل أو في أي مكان.

كيفين كولك: إن مشكلة التقليد أو العُرف ترتبط بسؤال غالباً ما يطرحه الطلاب: كيف يمكننا التحدث عن قسم للمسرح التجريبي في حين أن هذا القسم يتبع مؤسسة؟ إن ذلك عبث وتناقض. فالأمر ينص، بالنسبة للأستاذ، على معرفة كيفية إعطاء الطلبة إمكانية التطور مع اعتبار نفسه حارساً لتقليد ما. إن هذه المعضلة تواجهني في هذه اللحظة من حياتي كأستاذ. فمنذ ثلاث سنوات، أصبت بصدمة عندما قال لي طلبتي: "إن ما نفعله ليس تجريب، إنه قديم. ما تفعله قديم، جروتوفسكي قديم، باريا قديم، العالم أجمع قديم. ما بعد الحداثة قديم. لقد تجاوزنا بكثير ما بعد الحداثة".

ميشيل لابورت: إننا نحاول إعداد فنانين. بالنسبة لي، تنص الموهبة على أن نكون قادرين على فعل اللازم لخلق اللحظة الفورية: عمل دمج بين الأشياء الحميمية والشخصية وبين دور ونص

خارجين عن الذات. إننا نتقمص ثم لا نتقمص لنرى ما بقي من الذات وكيف تم تحولنا من خلال هذه العلاقة إلى شخص آخر خيالي.

أندريه ستيجر: وتذكيراً بمفهوم بريخت الشهير بشأن الـ misuqueمقارنةً بالـmusique، فإننا نعد الـ) pibluc جمهور) بالنسبة للـ)publicجمهور) أي أننا ، نحن معشر المحترفين في المسرح، لدينا رؤية تختلف عن تلك الخاصة بالجمهور. ومن المثير للقلق أن نلاحظ أن الفجوة تكبر يوم بعد الآخر بين الجمهور الأساسي وبين الـ piblucالحالي. الآن، أحد أكبر مطالب الجمهور هو العثور على سلسلة تليفزيونية sitcomوراء أسماء رائعة، ليس أكثر ولا أقل. إن الجمهور الأساسي سيعجبه وجود مقابل الـ sitcomفي المسرح أي تدفقات فردية تتراكم بجانب بعضها البعض، وهي تدفقات لا تستلزم أي عمل على معنى المسرحية. إنها من مجموعة من المصادفات التي تتحكم الآن في تقدم الأشياء وهذا هو ما يثير قلقنا.

أحمد ماساعيا (مدير المعهد العالي للفن الدرامي وللنشاط الثقافي بالرباط): إننا ننسى أحياناً أن الممثل هو أيضاً مواطن، مثقف يشارك في حياة وطنه. على مستوى إعداد الممثل، يغيب أحياناً الجانب الثقافي، رغم أن الفكر،العلم

والمعرفة من العوامل الضرورية لفهم هذه المهنة. يفزعني غالباً الجانب شبه الميكانيكي للممثل وحدوده على مستوى المعلومات العامة. هل يتم أخذ الثقافة العامة والجانب الفكري في الاعتبار في مسابقات الدخول أم أننا نكتفي بأن نطلب من المرشح الإحساس والقدرة الكامنة؟

أنايس ديران (ممثلة مبتدئة، طالبة في الدراسات المسرحية بجامعة باريس III): لقد أعربنا في العديد من المرات عن حزننا لقلة الفضول الثقافي للطلبة. فمن المفترض أن توقظ شروط الاختيار الحالية -التي تنص على تقديم عدة مشاهد مدتها ثلاث دقائق- صفات الفضول الثقافي لدى الممثل. إذ نطلب منه أن يحدد لنفسه مسيرة بالنسبة لمسرح اليوم. ولكن هل من الممكن قراءة الممثل والحكم على فاعليته في ثلاث دقائق؟ كيف يمكننا التأكد من أنه بالفعل لديه صفات إيجابية وأن الأمر ليس خدعة؟ ألا تنخدع لجنة الحكم بإخراج لا يقيم سوى المرشح ولا يأخذ في الحسبان لا شركائه ولا الاستماع ولا مشروع المشهد ولكن فقط التقنية وبريق الشخص؟ هل يمكننا أن نطلب من أحد تم اختياره بهذه الطريقة أن يكون لديه الفضول الثقافي المطلوب.

أندريه ستيجر: إن من المستحيل بالفعل تقرير أي شئ في غضون دقيقتين. ولكن إذا خصصنا ساعتين أو ثلاث لكل مرشح فإننا نحيد

عن الظلم: بدلاً من مشاهدة عشرة مرشحين، سنرى اثنين فقط لا غير. وهذا هو ما أطلق عليه "النظام الشمولي الديموقراطي". من المستحيل أن نكون ديمقراطيين في بعض الظروف إلا إذا تم ابتكار نظم جديدة.

الفصل الرابع

المخرج كقائم بالإعداد

يتم نقل المعرفة -خارج مدارس الإعداد والدوائر المعروفة- بواسطة الممارسات الفنية للمخرجين الذين يتم اتخاذهم كنماذج. وفيها يقوم المخرج غالباً بدور المعد. تُرى كيف يتم نقل وترسيب مثل هذه المعارف؟

بريجيت جاك، مخرجة، فرقة باندورا Pandora

ممثلون يتم الاستفادة منهم بمهارة

براين مايكلز، معهد الدراسات العليا بإسن Folkwang-Hochschule Essen

المسئولية الفنية يتم تدريسها وتعلمها

دانيال بونوان، مدرسة المركز الدرامي القومي لسانت-إيتيان

الإعداد المتزامن للمخرج وللممثلين

مارتين بولن، مخرجة، مونتريال

الإخراج: ممارسة لإرث ونقل للمعرفة، مرآة للهوية

فيليب أدريان، كاتب، سيناريست وأستاذ، باريس

إعداد رجال ونساء أحرار

نقاش مع الجمهور

بريجيت جاك

ممثلون يتم الاستفادة منهم بمهارة

هل فكرة دعوة المخرجين وجعلهم يخرجون في كبرى المدارس المسرحية التقليدية مثيرة للاهتمام؟ لقد عايشت بنفسي هذه التجربة وسأتناول المسألة من منظور إيجابي للغاية. لقد قمت لتوي بإخراج عمل في قسم المسرح بجامعة ميتشيجن الغربية Western Michiganفي كلامازو Kalamazooووجدت سعادة بالغة في إخراج شكسبير باللغة الإنجليزية وهو ما يمثل أمر بالغ الندرة لمخرج فرنسي.

لقد تعاملت مع ممثلين شبان، نطلق عليهم undergraduatesأي أنهم جميعاً عملوا لمدة سنتين أو ثلاث وأنهم مطالبون بعد الحصول على شهادتهم باستكمال دراساتهم في برامج أخرى جامعية للمسرح. وما زاد متعة هذه التجربة هي أنني عملت آنفاً بشكل خاص في الكونسرفاتوارات المختلفة، في جنيف، في فرنسا، في المدرسة القومية العليا لفنون وتقنيات المسرح بليون (ENSATT)وأنني كنت أواجه هنا تدريس مختلف أيما اختلاف.

كان العمل يقتضي أن يتم إخراج مسرحية Love's Labour Lostفي غضون حوالي شهرين مع عشرين ممثل. كنت أعمل معهم في المساء فقط من الساعة السابعة وحتى العاشرة والنصف. في الصباح وبعد الظهر، كان الممثلون يتابعون تدريبات ويحضرون محاضرات يلقيها عدة مدرسين مختلفين. في البداية، كان ذلك محبطاً نوعاً ما لأن عمل الإخراج بمعناه الدقيق لم يكن يدخل ضمن ما

أدرسه. شيئاً فشيئاً فهمت أن من المثير للاهتمام أن يأتي الطلبة في حالة من الاستعداد الكبير.

وما أذهلني هو أن شباب الممثلين الأمريكيين هؤلاء حصلوا على تدريب جسدي وفكري هام لم أصادفه قط في المدارس التي عملت بها.

وأخرج من هذه التجربة بشعور أنه يجب أن نفكر في هذا التعلم، هذه القدرة، هذه القابلية، التي أدت إلى تعاملي مع أشخاص ذوي جودة فنية عالية. وهو ما لم أقابله حتى ذلك الوقت في أوروبا. لقد منحوني قابلية وتمكن في عملهم استثنائيين، أما أنا فلقد أعطيت لهم انفتاحاً، إمكانية تفكير في المسرحية، في المسرحيات، في شكسبير وأيضاً في المسرح بصورة عامة. انفتاح كانوا يفتقدونه لأنهم حصلوا – فيما يبدو- على تعليم تقليدي لدرجة مفزعة. إن التفكير في المسرح، ابتكارية المسرح، القدرة على الإبداعية وعلى الإبداع أمور لم يعتادوا عليها نسبياً. كان الأمر عبارة عن "منفعة متبادلة". وبعيداً عن هذه التجربة التي أقل ما يقال عنها أنها حسية، فإنها كانت اكتشاف بالنسبة لهم لما يمكننا عمله مع المسرحيات بصورة عامة ومع مسرحية لشكسبير بصورة خاصة، ففي الولايات المتحدة، هناك تقليد شكسبيري ثقيل نوعاً ما خاصة في هذا النوع من جامعات "أمريكا العميقة".

إن العمل على الإخراج مع ممثلين شبان أمر مثير للاهتمام، حيث يجب ألا يكون العمل عبارة عن طريقة بسيطة لإدراج معارفهم في مجموعة أوسع ولكن طريقة لإدراجها في تجريب حقيقي، في بحث حقيقي. إن ذلك يسمح لهم

بمعرفة الأدوات المسرحية لتغيير الديكور، بإدراك أنهم ليسوا لوحدهم مع الدور أو مع مسألة تقمص هذا الأخير وأنهم أمام عظمة عمل واستمرارية دور. يجب إرشادهم نحو تفكير حول المسرح وحول المسرحية، على ألا يكون هذا التفكير دراميأ أو عقلياً بصورة محضة. فالممثلون يواجهون العديد من الصعوبات من هذه الناحية. فعندما نسعى لجعلهم يفكرون دون أن يجربوا ذلك في الحال على المشهد، على الدور، فغالباً ما تضيع فكرتهم. إن عمل إخراج ما في مدرسة مع ممثلين شباب هم في حقيقة الأمر مبتدئين وهم يعرفون ذلك يسمح بتنمية فكرة وبالتمرير الفوري لهذه الفكرة إلى الجسد، وهو ما يؤدي إلى اكتشاف العمل، الدور، الآخر، إلى اكتشاف معانٍ لم تخطر آنفاً على البال بشأن المسرحية واكتشاف إمكانيات حركية جديدة. إن ذلك يثير أيضاً تفكيراً حول الإخراج، كما يثير إدراكاً للتقاليد، للعلاقة بالجمهور ولكل ما يستحيل وجوده بصورة حصرية في عمل الخشبة.

أعتقد أنه يجب دعوة مخرجين حقيقيين في المدارس، أشخاصاً، شباباً أو غير شباب، سبق لهم أن فكروا في ماهية الإخراج ولا يزالون في الوقت ذاته شديدي اليقظة لحقيقة أن الممثلين جزءاً من "العمل"، أي أننا لا يجب أن نكتفي فقط بالإعداد ولكن أن نسمح لهم بإعادة الابتكار وبترويض المسرحية على طريقتهم. إن ذلك عامةً يكون له تأثير شديد الإيجابية. عندما يحدث ذلك بشكل جيد، عندما يتم العمل التربوي بصورة حقيقية، يخرج الممثل من هنا بشعور أنه تعلم شيئاً حول نفسه وحول قدرته على القيام بدوره في عمل ما.

يجب أن نحذر المخرجين الذين يعملون من وقت لآخر إخراجاً "ملتصقاً" على الممثلين دون الأخذ في الاعتبار ما هو أمامهم، الأمر الذي يزيد الأخطاء، الاستحالات والصعوبات التي قد يشعر بها شباب الممثلين. فالحفاظ على التوازن صعب والعمل من أجل ذلك طويل.

إن ما يمكن لممثل شاب أن يستخرجه من تجربة يزداد أهميته إذا تم إعداده له من الناحية الصوتية والجسدية، بحيث تكون لديه هذه الإمكانية، هذه المرونة، هذه القابلية بالإضافة إلى نوع من الحيوية، من القدرة على الارتجال. ويمكننا الافتراض -وهذا هو ما يحدث غالباً- أن الأفضل إدخال مهنة الإخراج في نهاية المقرر الدراسي. وهو ما يحدث عادةً، أي أن في السنة الثالثة من الدراسة نقترح على الممثلين الدخول إلى العمل الحقيقي للإخراج بافتراض أنهم قاموا بهذا العمل قبل ذلك. ويحدث أن نتعامل، من آن إلى آخر، مع ممثلين أتموا دراستهم، ورغم ذلك، يكونون غير قادرين، على سبيل المثال، على إلقاء أبيات الشعر. في هذه اللحظة، يصبح المخرج أستاذاً للإلقاء ولعدة أشياء أخرى. إنه لا يؤدي فقط عمل المخرج، ولكنه يقوم بسد النقص.

في إطار هذه التجربة الأمريكية، قابلت ممثلين يتم الاستفادة منهم بطريقة رائعة وعميقة. وقد يكون هذا هو ما ينقص بالفعل المدارس التي ترددت عليها في فرنسا وسويسرا. إن الاستفادة من الممثل هي التي تخلق ظروف حريته الخاصة. فمنذ لحظة حريتهم، لحظة سيطرتهم الفعلية على جسدهم، على صوتهم، لحظة معرفتهم سبب وجودهم هنا بوصفهم ممثلين -ليس من وجهة نظر أيدولوجية أو أخلاقية وهي أساسية ولكن من ناحية تدريب الممثل الذي

يشابه تدريب الراقص أو المطرب- يمكننا أن نبدع وأن نحلم عن حق بإخراج مع شباب الممثلين.

إن عمل الإخراج مثلما أقصده هو عمل إعادة استجواب لتقاليد المسرح، للإبداع، للإبداعية، ولكن أيضاً للذات ولشباب الممثلين الذين يتم اعتبارهم أشخاص كاملي العضوية، ممثلي كاملي العضوية حتى ولو لم يغب عنا مطلقاً أنهم لا يزالون في طور الإعداد.

براين مايكلز

المسئولية الفنية يتم تدريسها وتعلمها

تغذية الصفات الفنية لكل ممثل

في نهـاية السـبـعـينيـات، تم تكليـفـي بدمج اهتـمـامي بالمسـرح مع انخـراطي السياسي. بدأت أعمل في فرانكفورت مع أبناء مهاجرين من صقلية حول نمط مسرحي مرتبط بصورة تامة بمسار حياتهم. كانت المسرحيات التي ننفذها تقوم على خبراتهم بوصفهم أبناء مباشرين لمهاجرين إلى ألمانيا. وكان هؤلاء الشباب ضـائعين في خليط ثقـافي لا يجعلهم ألمان ولا يجعلهم إيطاليين، لقد شارك آباؤهم في تأسيس إيطاليا التي لن يعودوا إليها مطلقاً.

ومعاً أنشأنا أول مسرح للمهاجرين بألمانيا -المسرح الصقلي Il Teatro Siciliano - الذي ازدهر خلال عدة سنوات. وفي لحظة ما، تخلينا عن تيمة الهجرة لنطور أشكالنا الخاصة بلاكوميديا دي لارت Commedia dell'Arte وذلك باللعب على الحقيقة الثقافية المزدوجة للممثلين. وانقسمنا إلى ثلاث مجموعات: الأولى ذكورية، الثانية نسائية والثالثة مختلطة وكانت هذه الأخيرة هي الأكثر عدداً. وقد عملت المجموعة الذكورية MACAP ابطريقة مهنية خلال أكثر من عشر سنوات. ويعمل حالياً بعض هؤلاء الممثلين في التليفزيون في حين اتجه الآخرون إلى المطاعم ولم يعد أي منهم إلى مهنته الأصلية -سواء كان ميكانيكياً أو عاملاً بمصنع.

كانت جميع العروض التي نؤديها متعددة اللغات، تتضمن على الأقل لغتين أي الإيطالي والألماني. فعلى سبيل المثال، النسخة التي قدمناها لجلبة في شيوجيا Barouffe à Chioggiaلجلدوني تضمنت سبع لهجات إيطالية مختلفة. لقد أنشأنا مسرحنا الخاص بمعنى الكلمة بالاستفادة من صفات النجارة الخاصة بشباب الممثلين. لقد سافرنا كثيراً في ألمانيا وأوروبا، مستفدين من الشغف الشعبي للمهرجانات التي كانت رائجة في هذا العصر. وكان الجمهور الذي تجذبه عروضنا شديد الخصوصية: الثلث كان من المهاجرين الإيطاليين، والثلث من مريدي الثقافة البديلة والثلث من مشاهدي المسرح المنتظمين. كان الناس يحضرون لعروضنا لأنهم يحبون الممثلين ولأنهم كانوا يعيشون معهم تجربة مختلفة تماماً عن تلك التي يعيشونها في المسارح الأكثر تقليدياً. كان المسرح الصقلي Il Teatro Sicilianoالمغامرة منفردة، شديدة النشاط، ذات طابع غير متوقع وإليزابيثي في تشكيله الاجتماعي وعاداته. لقد تم تمويل المسرح عن طريق تنظيم الليلة الأولى الكاملة للديسكو في فرانكفورت.

الحضور، الحيوية، التعبيرات الشديدة للممثلين، كان ذلك دوماً نقطة التقاء مسرحنا. وكان ينص عملي كمخرج على التعرف على الصفات الخاصة بكل ممثل، على تطويرها وعلى تغذيتها لأسمح له بالسيطرة على المشهد دون أن أجهده في أفكار الإخراج. وفي الوقت نفسه، كان على الممثلين أن ينموا إدراك جاد لعملية العمل وأن يكونوا واعين لإسهامهم الشخصي دون خلط عرضهم الخاص بمفهوم الجودة الفنية. وهذا الأمر شديد الصعوبة لممثلين لم يتم

إعدادهم بصورة تقليدية. إن عدم القدرة على تمييز المخلوق الشخصي من المخلوق الخاص تهدد دائماً العملية الفنية. كنا نتوصل في مرات قليلة إلى التوازن، ولكن في الغالب، كانت عمليات الوصول صعبة ومؤلمة.

كان دوماً الممثل، وشخصيته ودوره بوصفه ناقل للخبرة الإنسانية في العملية الفنية في قلب الاهتمام الذي أوليه للمسرح. عندما بدأت في منتصف الثمانينيات في العمل في المسارح الكبيرة والمهرجانات، تشككت في هذا النمط من العمل. كان اهتمامي بالتمثيل يدخل غالباً في صراع مع توقعات وبنيات المؤسسات التي كنت أعمل بها. وببطء، بدأت أقيس إلى أي مدى كان مجرداً المكان الذي يحتله الممثلون في أعمالي. وعلى ذلك، بدأ التقسيم الفني للعمل بين الممثل والمخرج يفقد معناه بصورة تدريجية. ومن ناحية أخرى، أرهقتني محاولة التوصل لنهايات فنية للأربع أو للخمس مسرحيات التي كنت أخرجها سنوياً. وفي هذه اللحظة، عُرضت عليَّ الوظيفة التي أحتلها اليوم في معهد الدرسات العليا بإسن الـ .Folkwang Hochschule de Essenالأمر الذي دفعني إلى مقابلة شباب الممثلين المتحمسين، المنفتحين والمتفائلين، ولكن كان عليَّ بصورة خاصة إعادة تقييم اقتراحات عملي الشخصي باستكشاف أسس العملية المسرحية وهو ما كان مستحيلاً في النظام المؤسسي.

إعادة التفكير في المسئولية الفنية

تزامن بداية عملي في المدرسة مع بداية التعاون بين قسم التمثيل في الـ Folkwang ومهرجان المسرح الأوروبي بـ .Recklinghausenوقد جعلتني

المسرحية الأولى التي تم مناشدتنا لإخراجها أغير تماماً طريقة تفكيري والعلاقة التي أراها تربط الممثل والمخرج. كانت مسرحية ليسيستراتا Lysistrata لأريستوفان، وهي مسرحية لم أكن أحبها على الإطلاق، فلم أكن أجد أهمية لدراسة الحرب بين سبارتا وأثينا. وعلى ذلك، قررت التركيز بالأحرى على العلاقات بين الرجال والنساء وعلى الطبيعة الخاصة للعدوان الذكوري. فما كان يثير اهتمامي هو معرفة الموقف الذي سيتبناه الممثلون أمام هذه المسألة. وأدى ذلك بشكل ما إلى تقاسم المسئولية الفنية. لقد فصلت الرجال عن النساء إلى مجموعتين وكانتا تؤديان البروفات بمعزل عن بعضهما لفترة طويلة. وبما أني لم أجد أهمية لإدارة المسرحية، طلبت من الممثلين أن يجدوا بأنفسهم النهايات المسرحية. لقد طلبت من الرجال عمل مشهد قصير على السيدات والعكس صحيح، مع جذب انتباه السيدات إلى العدوان الذكوري التي تضمنته المواجهة العنيفة التي وصفها أريستوفان. وقد تم الاتفاق ألا يكون هناك أي اتصال بين المجموعتين بشأن عملهما المتبادل. ومن هنا، تم ميلاد شئ غريب. لقد اتخذت المجموعتان مواقف شديدة الوضوح مرتبطة بشدة بالنص، وهي مواقف أدت إلى نتائج مدهشة. لقد استطاع الممثلون تحقيق ما كان عليهم فعله ألا وهو الحصول -لأنفسهم وبأنفسهم- على العديد من المعلومات المسرحية التي لم يكونوا ليكتشفونها إذا كنت أخرجت المسرحية. ولكن في لحظة ما، كان الإنتاج مهدداً بالتوترات التي أخذت تتنامى بين المجموعتين. ولكننا نجحنا رغم كل شئ في تجاوزها وظهر العرض الذي قدمناه على أنه نسخة مميزة من هذا النص القديم. إن الطريق الوعر الذي عبرناه سوياً نتج عنه في النهاية قوة مسرحية نعجز عن وصفها سيطرت على الجمهور.

وقد جعلتني هذه التجربة منتبهاً لأبعاد جديدة للعملية المسرحية وللقدرة الكامنة للمبدع، وهذه الأبعاد تُعتبرالآن أسس عملي سواء في المدرسة أو في المسرح المهني. وقد جعلني ذلك أعيد التفكير في أهداف المسرح والإخراج، كما أعيد التفكير في مفهوم المسئولية الفنية. لا يوجد مكسب في محاولة خفض المسئولية الفنية للممثلين. حتى وإن نفى العديد من المخرجين أن يكون لديهم هذه النية، فهذا هو ما يحدث غالباً لأسباب عملية وجمالية في آن واحد. إن مساعدة الممثل على اكتشاف قدرته الإبداعية الكامنة هو في قلب تدريسي. بالنسبة لي، يعد اتخاذ الممثلين المبدعين لمواقف أمراً هاماً. بدونه، لن يكون للمسرح أي توافق، أشعر أن عصر سيطرة المخرج قد ولى. وإذا كان وجود تدرج ما أمراً ضرورياً منذ ثلاثين عاماً، فإن هذا التدرج لم يعد يتوافق مع حقائق الخبرة المعاصرة. لقد أصبح اليوم تفويض المسئولية الفنية في العملية الإبداعية المسرحية أمراً حتمياً، يمكن تدرسيه كما يمكن تعلمه.

دانيال بونوان

الإعداد المتزامن للمخرج وللممثلين

أود أن أتناول موضوع "المخرج القائم بالإعداد" ليس من وجهة نظر عملية الإعداد ولكن في إطار محاولة رؤية كيف يصبح المخرج قائماً بالإعداد في إطار فرقة يديرها.

في كثير من الأحيان، نرى المخرج المتمرس المتعامل مع ممثلين شباب يتحول على مر السنين إلى معدهم الذي يجهز معهم عملاً فنياً. وكان نمط الإعداد هذا منتشراً من ١٩٦٥ وحتى ,١٩٧٥ لقد مررت بنفسي بذلك ليس بطريقة متواصلة ولكن في عرضين محددين كانا في تونس العاصمة وفي إشبيلية. في الحاليتين، كنت أمام إناس لديهم مستوى من الإعداد شبه منخفض. وبفضل خبرتي، وجدت نفسي سريعاً في موقف الأستاذ وهو موقف متواز لدوري كمخرج. لقد كانت هاتان التجريتان بالتأكيد الأكثر تميزاً حيث قمت بهذا الدور أمام توزيع الأدوار.

ولكني أود أن أحدثكم عن شئ آخر. استناداً إلى تجربتي الخاصة، أرغب أن أوضح فكرة الإعداد المتزامن للمخرج وللممثلين. لقد بدأت أتجه إلى المسرح عندما كان المسرح الجامعي في قلب المسرح، أي في عصر كان فيه جميع المخرجين الجدد يأتون تقريباً من المسرح الجامعي، أي أنهم لم يكونوا حاصلين هم أيضاً على إعداد. كانوا معَدين على المستوى العقلي ولكن من النادر أن يكونوا معَدين على المستوى المسرحي: كانت قيمهم الأخلاقية والجمالية بالفعل محددة ولكنهم لم يكونوا حاصلين على إعداد بالمعنى الذي نشير إليه اليوم. لقد تخرجت

من هذا المسرح الجامعي الذي لا يعد الممثلين ولكنه يثير مواهب المخرجين.

وبهذه الطريقة، بدأت أعد فرقة. لقد وجدت نفسي مع ممثلين قادمين من المسرح الجامعي -لم يكونوا إذاً حاصلين على قدر كافٍ من الإعداد، مثلي تماماً-، من المدارس المسرحية وببساطة من فرق هواة. كان ذلك خليطاً غير متوقع لأشخاص من نفس الشريحة العمرية، قادمون من آفاق مختلفة وراغبون في العمل معاً. لم يحصل البعض منهم على أي إعداد -ولكنهم لم يكونوا بالضرورة الأقل كفاءة- في حين تلقى الآخرون قدر أكبر قليلاً من الإعداد. إن ما حدث لهذه المجموعة المكونة من قرابة عشرة أشخاص - بين عامي ١٩٧٠ و١٩٧٥- كان ضرورياً لمسيرتي المهنية المسرحية.

خلال هذه السنوات القليلة، كنت مطالباً بأن أشرح لهؤلاء الممثلين غير المعدين قواعداً لم أكن أعرفها ولكني كنت أكتشفها بطريقة فطرية. أما عنهم، فلقد علموني أشياء كنت بالتأكيد أجهلها. لقد حدث تبادل معجزي وتعليم متبادل. إن هذا التعلم المدهش -الذي لا سبيل له سوى بين أشخاص من نفس الجيل- كان مدرستنا حتى بالنسبة لمن تم إعدادهم بعد ذلك في كونسرفاتوار باريس. لقد اكتشفنا معاً نصوصاً، عروضاً، كتّاباً وأشكالاً فنية جديدة. لقد شاهدنا معاً الكثير من العروض وكنا نتبنى مواقفاً مستمرة بالنسبة لما كنا نكتشفه. كان ذلك مثيراً للشغف ولكنه كان مجحفاً نوعاً ما لأن أحكامنا كانت شديدة الراديكالية. أعتقد أن العديد من الفرق تم إعدادها بهذه الطريقة، خاصة عندما كان المسرح الجامعي هو المحرك لهذا النمط من التجمع.

كيف كان يتم ذلك بطريقة ملموسة؟

بدايةً، أعتقد أن المخرج -حتى وإن كان من نفس الجيل وحتى وإن كان غير معد- يجلب، إذا كان مخرجاً عن حق، قدرة تخيل جديدة لمن هم من نفس جيله. وهذا هو سبب قيامه بهذه الوظيفة وسبب كونه مركز المجموعة. إن تبرير دوره كمخرج لا يمكن أن يكون مسرحياً بما أنه في أغلب الأحيان لم يقدم شيئاً في هذا المجال. بل إن قدرته على التخيل وعلى التفكير هي التي تمنحه هذا الدور.

من ناحية أخرى، فالمخرج يبتكر طرقاً تعويضية مقبولة ومدمجة من قبل الممثلين. في الحقيقة، انطلاقاً من عدم معرفته لكيفية إدارة ممثل -فضلاً عن صغر سنه- فإنه يبحث عن وسائل -على مستوى التمثيل وعلى مستوى وسائل التعبير المختلفة- لتعويض ما يعجز عن إبرازه أو ما لا يزال الممثل غير قادر على إعطائه له. وكان هذا التعويض مصدراً للخيال، مصدراً لمحاولات جديدة كما أنه كان يبرز في معظم الأحيان قيمة جسد الممثلين -وهو جسد شاب- أكثر من إبرازه لقدرتهم التعبيرية.

ورغم ذلك، ظهرت في أحد الأيام الرغبة في إدماج ممثلين أكبر سناً وأكثر خبرة في التمثيل. وهنا، انبثقت مرحلة ثانية ميزها ما يجلبه الممثلون القادمون من مغامرات أخرى ومن قصص أخرى والذين -بفضل رغبتهم في الانضمام إلينا- أضافوا لنا شيئاً جديداً عن طريق طرح تساؤلات حول ذاتهم.

أعتقد أن هذا النمط من السلوك يزداد ندرة اليوم لأسباب عدة من بينها أن الإعداد العادي أو التقليدي الذي يمر بواسطة المدرسة يمس أكثر من ذي قبل

عدداً متزايداً من الأشخاص. نستطيع أن نثبت أن منذ عشرين عاماً، كان ٨٠٪ من ممثلي عشر فرق شابة محترفة في المسرح غير معدين في مدارس. أما الآن، فإن ٦٠٪ من الممثلين تم إعدادهم في المدارس. وهو ما يقودنا إلى طريقة تفكير وعمل شديدة الاختلاف.

ويندر في أيامنا هذه أن نرى شاباً مخرجاً لم يحصل على أي إعداد مسرحي. عملياً، جميع المخرجين الذين ظهروا بين ١٩٦٥ و١٩٧٥ كانوا دارسين للرسم، للموسيقى، للتحليل النفسي، لعلم الاجتماع، للأدب أو للفلسفة. أما اليوم، فالمخرج الشاب حاصل على إعداد مسرحي كما أنه يعمل مع ممثلين ليسوا فقط من نفس جيله ولكنهم حاصلين علاوة على ذلك على نفس الإعداد. وهو ما يعد مكسباً بلا شك من ناحيتي التجانس والتوافق. إلا أني أخشى أن يؤدي ذلك إلى ضياع الافتراضات الجديدة، إلى ضياع عدم التوازن الذي كان محركاً للعمل. أخشى أن نفتقد أيضاً الآثار المدهشة لهذا النوع من التحول غير الطبيعي الذي تتعرض له مجموعة أشخاص من خلال مهنة يجهلونها أو يعرفون القليل عنها.

اليوم، أعتقد أن المدرسة ضرورية حتى ولو ظللت أعتقد لفترة طويلة العكس. إنها ضرورية لدرجة أنني أسست مدرسة في المسرح الذي أديره. وفي الوقت نفسه، لا أود أن أكون أستاذاً من جديد، مصدراً لإلهام الناس الذي يصغرونني بعشرين وخمس وعشرين عاماً. أستطيع حتماً أن أدَّرِس -فأنا أدَّرِس- ولكني أعلم جيداً أن فكرة قيام مجموعة بإعداد نفسها لم تعد موجودة. وإذا كنت أسست مدرسة، فذلك كي أقول أن هذا النمط من الأدوات أصبح بلا شك ضرورياً اليوم.

مارتين بولن

الإخراج: ممارسة لإرث ونقل لمعرفة

مرآة للهوية

إن الرب لمعاقبته

أجبره أن يتحول إلى شخصيته الخاصة

منحنياً

ظِله على الصفحة

لقد ازدوج

جاك فيرون، الكاتب الشرير

في كيبيك، حصل غالبية المخرجين الحاليين على إعداد أو ممارسة للتمثيل. والعديد منهم مؤسسون أو أعضاء نشطاء في مجموعات إبداعية ظهرت في السبعينيات تقع على هامش التقليد المسرحي الغالب. إن نقل هذا الفن الذي هو الإخراج حدث بالملاحظة، بقراءة المجلات الأجنبية وبالتجريب الشخصي في إطار ثقافي يغلب عليه الإرث الفني للأساتذة الأوربيين، الجاذبية التي تميزها الثقافة الأمريكية المضادة، المسرح الجسدي والمسرح المنخرط الذي يؤكد هويته

الوطنية وذاتيته الثقافية.

وتأكدت الكتابة المسرحية الكيبيكية في وسط أقطاب التأثر هذه واستحوذ المخرجون على المسئولية التالية: نقل رنين تعبير ذاتي ومتفرد في نزاع دائم لبقائه اللغوي، الفني والثقافي. وهذا هو ما يحدده آلان بونتو Alain Pontautفي القاموس الفني الكيبيكي حيث دَوّن أن هوية الرجل الكيبيكي كانت مسألة ضمير جماعي.

"إن جماعة ما لا تصبح إنسانية إلا منذ لحظة تحملها لهويتها الخاصة (...) إن المسرح الكيبيكي - بما أنه مرتبط ارتباطاً شديداً بتاريخ الكيبيك أي بهذه الشبكة الطويلة من العراقيل الدرامية ومن محاولات التشويه ولكن أيضاً بهذه الرغبة الدائمة في الانسجام وفقاً لقواعد البقاء وتأكيد الذات - ينم قدر استطاعته على هذه الحياة الجماعية غير المؤكدة، وعلى هذا المطلب القومي الممنوع والمعاد دوماً صياغته (...). وبقدر تحدد هوية الرجل الكيبيكي سواء بالإدانة أو الحدة أو السحر وبقدر أخذنا في الاعتبار لدنيويته الاقتصادية والاجتماعية فضلاً عن عجزه الوطني، تستطيع الأعمال الهامة أن تظهر وأن تجهز الظاهرة الحافلة للمسرح الجديد"[١٦]

وبعيداً عن الرغبة في عمل تحليل تاريخي للإخراج في الكيبيك، يجب أن نشيرمن ناحية نقل المعلومات، إلى أن قبل إنشاء كونسرفاتوار الفن الدرامي في مونتريال عام ١٩٥٤ -والذي كان جون دوات Jan Doatأول مدير له- والمدرسة القومية للمسرح في عام ١٩٦٠ من قبل ميشيل سان دوني Michel Saint-Denis

وكلاهما مديران أوربيان، فإن المخرجين والممثلين الكيبيك تم إعدادهم بقراءة المجلات المسرحية الأوربية وخاصة الفرنسية منها وبفضل نظام منح الإتقان الذي طبق في العشرينيات. وقد غلب على هذه السنوات تأثير رجال المسرح من أمثال كوبو Copeauوتلامذته باتي Batyودولان Dullin، كريج Craig، بارو Barrault، فيلار Vilarوماكس رينار .Max Reinhartكانت نهاية الستينيات وبداية السبعينيات فترة زمنية جوهرية لتأكيد الهوية الوطنية وبالتالي للانقلاب والتجديد الفني.

إن إقامة مهرجان المسرح الأمريكي في الكيبيك - وهو المهرجان الذي قمت بتنظيمه مع جامعة لافال في بداية السبعينيات والذي قام من خلاله كل من Living Theater, Performance Group, l'Open Theater, Bread and Puppetبتقديم عروضهم وبإحياء ورش تمثيل وإبداع - آثار لدى شباب فناني هذا العصر ثورة حقيقية. إن الشعور بالحرية أمام الهيمنة الفرنسية أصبح ممكناً وأكد الانتماء إلى أمريكا الشمالية.

وبشكل متوازٍ، تابع العديد من الفنانين، عبر الدورات التدريبية، التأثر بالأفكار الأوربية في حين ساهمت تأثيرات جاك لوكوك Jacques Lecoq، إيتيان دوكروEtienne Decroux، جيرزي جروتوفسكي، جيوفاني بولي Giovanni Poli ويوجينيو باربا في هذا التجديد الدرامي، الجمالي والأخلاقي. ولا يزال المخرجون الحاليون يعبرون حتى اليوم عن ازدواجية التأثيرات.

في دراسة على الإخراج في الكيبيك، استنتجت جوزيت فيرال أن الإخراج كان قوياً والنشاط المسرحي غنياً بخطب جديدة في الفترة ما بين ١٩٧٥ و١٩٩٥ كما ساهمت أحداث أخرى كبيرة في تقوية هذا الموقف المؤكد للهوية: تأسيس مركز الكتاب الدراميين في عام ١٩٦٥، التأكيد على الإبداع الجماعي والارتجال كمادة إبداع مع عروض السيرك الكبير العادي Grand Cirque Ordinaireفي عام ١٩٦٨، النجاح الشعبي لـ Belles-soeursلميشيل ترمبلاي ولشريكه المخرج أندريه براسار، بالإضافة إلى توالد الفرق المسرحية الشابة التي كان يتميز أعضاؤها بمستوى عالٍ من الإعداد والتعليم. لقد حث هؤلاء المبدعين الشباب على انبثاق خطب جديدة في جميع مجالات الممارسة المسرحية: السينوغرافيا، الإخراج، التمثيل، الإبداع والكتابة المسرحية. إن تأكد هذه القيم الجديدة وهذه الرؤى السياسية كان -على المستويين الفني والجمالي- ضرورياً لتطوير فن الإخراج ولتجديد ممارسته.

المخرج: شاعر وكاتب مسرحي

رغم إطار الهوية المعقد هذا، فالفنان المخرج يظهر لنفسه في المقام الأول. إن هذا الانعكاس الدائم لمجال حميمي والذي يتم عند الالتقاء بعمل مكتوب يتم معايشته -وهذه مفارقة مرتبطة بالإبداع- من خلال القلق والسعادة، بين الحاجة إلى إثبات الذات والحاجة إلى بناء الشكل، بين الرغبة اللاشعورية وتكوين الشكل.

إن الإخراج -الذي يتم التعبير عنه على أنه فن التكوين، القيادة التنظيمية، تصميم رقصة بعوامل حية وساكنة يكون فيها الكلام كثيراً أو قليلاً- يتحكم في الرغبات اللاشعورية الفنية والتي يتم فيها التنظيم الديمقراطي للرغبات وللرؤى حول مشروع فردي أو جماعي. إنه فن مهجن يخلط عدة لغات، وهو ما يعقد تعريفه. ولكن قبل أي شئ فإن طبيعته الفنية هي التي تحدد معناه، هذه الرغبة في بث الحياة في عمل، في إلقاء خارج الذات صورة العالم، في تجسيد الذاتية وإرساء هذه القيمة الأساسية للفن: علاقته بالعالم. إن هذه الضرورة في تجاوز وإحلال الإدراكات وخاصة الداخلية منها تتولد من التفكير، من نتاج المعارف، من ذاكرة الانفعالات ومن حدس متطور.

ويتم تنشيط عمل التكوين المسرحي ابتداءً من مؤلَف لكاتب ما آثار نصه تجسيد لمكان مسرحي وأهاج انطباعات حسية متعددة ومحفزات فكرية. إن النص وهو المادة المكتوبة يتحرك في لحظة القراءة نفسها لتصبح المساحة بين العيون والصفحة عالم متحرك تتدخل فيه بطريقة فوضوية الشخصيات، الممثلون، الأماكن، الإضاءات، الأصوات، الإيقاعات، التلفظ والحركة. ويندرج أول "مكان انتقالي" بين المخرج ونص الكاتب، وفيه تؤكد رؤية العمل ديناميكيتها. ثم يسجل اللاشعور مجموعة متلاحقة من الاستدعاءات، ويتغذى على الأماكن والحالات المناخية والشعورية المختلفة، وبذلك يترك الحالم نفسه للأحلام. ويشرع الشئ الذي نرغب فيه في رسم مكانه المسرحي الخيالي. مثل الرسام الذي يتأمل خلال عدة ساعات منظراً قبل أن يغرق في الإبداع، فإن المخرج يروض بهدوء هذه الأرض الجديدة المأهولة بالإلهامات المتعددة الخاصة بظلالها

ونورها، بضوضائها وبصمتها، بحركاتها، بوقفاتها وبجمودها. إنه يخلق ممراً بين المكان الخيالي والمكان الحقيقي أو الملموس. إن ما يضيفه الفنان المخرج من الناحية العقلية، الحسية والأخلاقية يوجه التعبيرات المختلفة وينسقها في توافق كلامي وشكلي حيث التعارضات، التناقضات والاختلافات تحدد حركة الكتابة المسرحية وترسمها. كل اختيار، سواء كان فطرياً أو تحليلياً، فردياً أو جماعياً، حتى وإن كان موضع تساؤلات خلال عملية الإبداع، يشارك في هذا الشعور بالحرية في الفن. إن هذه الحرية تتغذى على الفطرة، اللاشعور، الخيال، الذكاء والانفعال.

إن المخرج هو من يستطيع أن يقرأ، أن يستمع، أن ينظر، أن يستبق وأن يتصل مع كونه سفيراً للتعبيرات المختلفة وللغات الخاصة. إن هذا النشاط الفني ذا التركيز العالي يفرض يقظة خاصة تجاه الذات وتجاه الآخرين علاوةً على قدرة انفتاح واستبطان دائمة. إن الاستبدال الرمزي لعالم حيوي يتم بنائه في هذه العلاقة القائمة على الذهاب والعودة الدائمة بين غرائز الرغبة والشئ الذي نجعله مثالياً. إن في مكان الانتظار هذا، مكان الفراغ الملئ الذي يطلق عليه اليابانيون الـ "m?"تختبئ خمائر الفعل الإبداعي. إن تعايش الداخل والخارج، المكان بين المواد والعناصر، الصمت بين الكلمات والروح التي تولدها، كل ذلك يعمل على دمج هذه الكيانات الإبداعية في مكان وزمان قصير، في هذا الفضاء العابر بين الخيال والحقيقة. إن توالد الأشياء من بعضها يخلق بالفعل ديناميكية من التوتر، من الحركة ومن العناصر المسرحية ومن هنا تتدفق الكتابة المسرحية.

إن المخرج يحمل بداخله أجساداً عدة: أجساد الكاتب والممثل وصاحب المفهوم والمشاهد. إنه يقوم بدور المنظم بين لاشعوره الخاص ولاشعور الآخرين. إنه يحاول بما أنه مترجم وشاعر، توحيد هذه الأجساد في عمل مسرحي متميز ومترابط. إن تغير الموقف الذي يتبناه في هذا النظام من العلاقات -كاتب، ممثل، صاحب المفهوم ومشاهد- يجعله ينوّع كتابته وتكوينه. وفي محاولته للتوصل إلى دقة نقطة التقاء رغبات الممثلين وتجسيد الشخصية، التقاء المكان والنص، فإنه يفضّل تجلي الهويات الفنية. ويمكننا لهذا السبب تعريفه على أنه "مُمَرر للأرواح".

تحديد الهوية ونقل المعرفة

لقد فهمت جيداً أن هذا العصر لم يعد يريد أن يكون "فنياً". إنه يعلن هذا الموقف بعنف وعن علم، باحثاً عن أن يظل في مطلع فكرة شبه متمردة. إنه يضع عجزه في خدمة الرغبات التي تأخذ طابعاً فكرياً[١٧] .

إن هذه الفكرة تثير تساؤلات حول أسس الإعداد المسرحي. فمؤسسة الإعداد -والكلمة تشير بوضوح إلى البنية السلطوية الموضوعة أمام المعرفة- تابعة لمدارس فكرية وممارسات مؤسسية. إلا أن في هذه الخبرات، يتم الحد من معرفة الذات في أغلب الأحيان من أجل الربحية، الأداء وبالتالي المنهج. إن الضرورة الفنية المرتبطة بالمعرفة والإلحاح الإبداعي الباحث عن سياق هوية لا يجد الكثير من الأحاسيس في قلب المؤسسات.

إن هذا الفقدان الأول لهوية الشخص الذي سيصبح فناناً هو مهد إبداعيته، وهذا التعرف بالنفس هو الذي يجدر عليه أن يوجه المعد. إن الإعداد لا يقوم سوى بانعاش، بدفع وبإلقاء نظرة ناقدة، حساسة ومبالغ فيها على ضرورة التعبير. وتكمن أهمية المدرسة في أنها تمثل حضّانة ومعمل للأفكار التي تتكون فيها بشأن الذات والمظهر الخارجي، بشأن الحلم الذي يتحدد في مواجهة القلق والتجليات. يجب إخراج الفنان من هذا المنفى غير الإرادي الذي يختبئ فيه. إن تفرد ومصداقية الفنان ينبثقان من بناء وإخراج الذات الداخلية مع التأكيد على رؤية خاصة بالعالم وعلى استقلالية الخطاب.

إن الممثل ليس فناناً ولا شاعراً إذا لم يتمرد على اللاشعور[18].

إن عمليات الإعداد التكميلية والمتوازية للإعداد الأساسي تترسب في طرق تعبير الفنان. وبهذه الرغبة في الإتقان، يحدد الفنان اللغة الفنية التي تعبر بالشكل الأفضل عن هذه الرغبة الإبداعية مما يسمح له بتحصيل معارفه ويمواجهة حقيقته الرمزية. إن التجارب المهنية، الدورات التدريبية، الدراسات العليا الجامعية والتجريبيات المختلفة هي أشكال بديلة للإعداد تفضّل ظهور ممارسات مسرحية غير تقليدية. إلا أن المخرجين لا يشغلهم خلال الإبداع هذا الاهتمام بالإعداد، وقد يكون عملهم بالإعداد ضد إرادتهم. إن هذا النقل يتم بلا شك بتقاسم الشغف، بالانفعال الناتج عن التجل، بالفضول المفاجئ والإلزامي. إن حالة الشك وعدم الاتزان المرتبطة بالإبداع تسمح بإدخال المعرفة في جسد هزيل، في روح نشطة وفي قلب مفتوح.

إن الإنجذاب إلى الإخراج يمر في أغلب الأحيان بواسطة فضول وشغف لإدارة الممثلين. وقد يبحث فيه الفنان عن انعكاس لتساؤلاته الخاصة بأداء الممثل، بأحاسيسه، برنين هذا الغموض الذي هو الوجود. إن الموقف الخارجي للفنان يسمح له بالابتعاد وبتحليل بناء التمثيل مع زيادة وعيه للعناصر المسرحية الأخرى التي تدعم إبداعه وتزيد التعبير عنه. إن الإخراج الذي يولي أهمية للـ"كيفية" بعد طرحه تساؤلات حول السببية (الـ"لماذا") يحاول وضع الهويات المتحركة، التي تظهر بداخل هذا التكوين العضوي المجازي في مشاهد. إن هذا التأكيد الفني يتم أساساً من خلال صوت كاتب، عن طريق الاستكشاف الحميمي لمصادره ولقوته الإبداعية، وعن طريق التجلي إلى الذات ثم إلى الآخر الذي يمثل كياناً يستحيل تعريفه. إن العمل الفني للإخراج الذي يواجه ازدواجية الحياة والموت، الفاني والخالد، المرئي وغير المرئي، يجد أصل تكوينه في الحنين إلى الحياة وفي الغاية أو الهاجس من الفناء. وضرورة التعبير هذه هي التي يستطيع المخرج اكتشافها.

عندما تأتي الشرارة

في المسرح كما في الحياة، حاولت أن أكون حراً، أي ألا أيأس أبداً [١٩] .

إن هذه المقولة الفكرية لجون جيليبير Jean Gillibert أحييت لحظة دقيقة وقيمة من لحظات إعدادي في الكونسرفاتوار. فخلال سمينار على شكسبير، حلق فجأة أستاذي جيرار بوارييه Gérard Poirier تحليقاً أصفه بأنه تحليق "روحي". بما أنه كان شغوفاً بثراء المخلوقات الخيالية لهذا الكاتب -فيست، بوك،

ساحرات ماكبث، الأطياف- كان حديثه قوياً لدرجة ملموسة حتى شعرنا بأننا معلقون بين السماء والأرض لعدة دقائق. لقد ساورني شعور حي بأن هناك ممر يُفتح إلى الحرية، نوع من رغد العيش يستبعد كل ألم ويتحول فيه القلق إلى شخصيات غير مألوفة. شعرت بأن ملائكة مثيرة توجهنا في هذا السفر. لقد ألقت بداخلي لحظة الحلم هذه الاضطراب والانجذاب في آن واحد. وبالتالي، أردت الاستيلاء على هذا العالم، أردت إعادة تشكيله على طريقتي، رسم أراضيه، تكوين مناخه، تنظيم أصواته وسماع استعاراته. رغبت في إرقاص وتحريك هذه الأشباح اللذيذة وفقاً لإيقاعي، لموسيقاي، لإلهامي. لقد وجدت أسطورتي القادرة على محاربة يأسي. لقد أحببت لحظة الازدواج هذه، هذا الغطس في فضاء نفسي وهو فضاء لا يرادف الخطر ولكن على الأحرى الحرية والإبداع. لقد كان ذلك هو أهم نقل تعرضت له خلال إعدادي لأنه وصل إلى المركز الحركي لهويتي الفنية. فبهذا الحلم اليقظ لأستاذي، فتح شكسبير باب شغفي بالإخراج.

هل يتم تدريس ذلك؟ لا أعتقد، إلا أننا ننقل هذا الحنين الإبداعي. إن إيقاظ الغرائز،الحواس، الإدراك، والتعرف على المصداقية الفنية يتم ترجمته بضعف أمام العالم الحقيقي وعالم ما فوق الطبيعة. هذه هي الرغبات والذبذبات التي تكشف عن فنان.

الممثل، هذا المحيط اللانهائي

أبحث وراء الكلمات عن ما يسبب نطقها

إن جسد الممثل هو عبارة عن محيط لانهائي يتميز -في مظهره الجسدي

المرئي- بهندسة خاصة و في مظهره غير المرئي بجغرافيا خاصة لها مناطقها المناخية المتحركة. إن هذه الكتلة المتحركة في الفضاء، هذا المكان الخاص بالذات يحمل بداخله حاضر معمم (ماضي، حاضر، مستقبل). وفي مخزن وعيه، يسجل الممثل مجموعة معطيات ملموسة وحساسة تتجلى من جديد كلما تقدم بناء أدائه وإبداعه. إنه لأمر ساحر أن نلاحظ أنه كلما امتدت كتلة الحضور هذه، كلما كبرت وتجسدت، كلما تأكد عمل النقل مع الشخصية وكلما أخذ الممثل فى الاعتبار المرسل إليه، أي المشاهد.

أحب ربط عملي كمخرجة مع طبيعة وسحر الممثلين. إن مقترحاتهم تجاه بنية الإخراج ومفرداته تتأكد بجاذبية تجاه الرغبات والأحاسيس. إني أنتظر من الممثل أن يعرف كيفية العمل بقوة، بتواضع، بسلطة وأن يؤكد دوره الفني. إني أصفه بالتالي بالفنان-الممثل.

إن للصوت أيضاً طبيعة جسدية وشخصية. إن التعبير المسموع للذات وأحياناً الروح يتوصل عن طريق العمل على النغم إلى إيقاع موسيقاه، إلى تغير طبقاته، إلى هدفه، إلى بنيته وحسه. أحب أن أصدق أن خروج الصوت يعادل الحضور الجسدي للممثل وأنه يشارك في هذه الكتلة.

في كيبيك، نعمل مع ممثلين حصلوا على إعدادت مختلفة، هي في ذاتها تابعة لموروثات ثقافية وتقاليد فنية خاصة. وسواء حصلوا على إعداد تقليدي ذي طابع فرنسي أو على صرامة الإعداد الأنجلوساكسوني مروراً بالإعداد الحديث الذي يستدعي التأثير الأمريكي، فعلى الممثلين الموجودين في قلب مشروع واحد تحديد

اللغة والأرض التي يحتلونها حتى يتم تنسيق هذا الرنين الجماعي وتقديم نوع من توافق التعبير. إننا نعبر عن أنفسنا غالباً، حتى من خلال صوت الكتّاب الكيبيك، في لغة خيالية ذات بنيات مختلفة وإلهامات مهجنة. إن الكيبيك لا تزال في نقاش دائم حول الهوية في أمريكا الشمالية الفرانكفونية، ومسرحها يعكس، في جميع أبعاد تعبيره، هذا التعقيد الدرامي أحياناً.

وأنهي كلامي باستنتاج أن ممارستي وبالتالي التساؤلات المرتبطة بها تؤثر على طريقة تدريسي ولكني أواجه مشكلات عدة في النظر إلى الموضوع بالعكس لأن، في هذا العبور، يزداد عدد الأسئلة على الأجوبة كما أن الأسئلة العميقة والأسئلة الحسية تظهر بتجريب الحياة والفن.

فيليب أدريان

إعداد رجال ونساء أحرار[21] .

هناك العديد من المدارس في فرنسا، منها اثنتين يتم وصفهما على أنهما قوميتان، كميات هائلة من المحاضرات العامة والخاصة بالإضافة إلى الدورات التدريبية. ويبدو لي أن القيام بمثل هذه الإعدادت أمراً سهلاً نوعاً ما لأنه وقتي. أي بلا متابعة. وأقول نفس الشئ تقريباً عن المدارس غير المؤسسية، إنها تأخذ شكلاً معيناً لفترة من الوقت ولكنها قد تغير ذلك بسهولة لتسمح لهؤلاء المسئولين عنها بالإدارة بتمكن. ولكن الأمر ليس على هذا النحو في الكونسرفاتوار.

أثقال اجتماعية تاريخية وقيود إدارية

إن الفصل الأول للخطابة بداخل كونسرفاتوار الموسيقى تم إقراره من قبل نابوليون الأول في عام ١٨٠٦، أي منذ قرابة مائتي عام. إنه تاريخ طويل للغاية، الأمر الذي يفسر كَم الأثقال الاجتماعية والتاريخية والقيود الإدارية الأخرى التي تميل إلى منع التغيير. إن هذا هو بالضبط ما واجهه في السبعينيات المديران المتتاليان: بيار-إيميه توشار Pierre-Aimé Touchardوجاك روسنيرJacques Rosnerالذان أخذا على كاهلهما التطويرالأساسي للمدرسة[22]على النحو الذي نراه اليوم. كان التطوير يتمثل قبل أي شئ في إلغاء مسابقة الخروج وفي نفس الوقت في إلغاء بعض مميزات الأساتذة الذين كانوا حتى ذلك الوقت يتم تعيينهم تقريباً مدى الحياة. في الحقيقة، لقد استلزم الأمر انتظار عشر سنوات حتى يخرج بعضهم أو يصلون إلى نهاية المطاف. أما اليوم، فعقودنا سنوية. وعلى ذلك،

نشهد حالياً موقفاً غريباً وكأنه صدى الماضي: لقد تم تسريح أستاذاً "مساعداً"، كان مكلفاً فيما مضى بتدريس تاريخ المسرح، دون أخذ موقفه الإداري في الاعتبار. لقد اتضح أنه كان ينتمي لمجموعة خاصة من المتعاقدين المرشحين للتثبيت، مما يسمح له برفع قضية قبل الحصول على موافقة إعادته للعمل.

إن الجانب الإداري في مدرسة قومية لا يزال موجوداً. وإحدى الأسئلة المتكررة في تدريس الفن الدرامي يختص باختيار الطلبة. فالمعايير مهتزة نوعاً ما ويصعب التأكد من جودة الاختيار. منذ سنوات، كان الأمر مماثلاً لما يتم تطبيقه في مدارس عدة في الخارج ولما يحدث عندنا في ستراسبورج على سبيل المثال: تنظيم دورة تدريبية في نهاية عملية الاختيار. ولكن منذ استلامه لمهام وظيفته، اقترح مديرنا مارسيل بوزونيهMarcel Bozonnet [٢٣] دراسة هذا التغيير. وفي إطار اهتمام يشاد به من أجل الديمقراطية، قام بضم مجلس الأساتذة إلى الدورة التدريبية. إن مسابقة الالتحاق بالكونسرفاتوار تضمنت بالتالي مرحلتين. كان يبدو لنا أن الدورة التدريبية يجب أن تأتي بعد هاتين المرحلتين وأن تتم تحت مسئولية الأساتذة وأن تسمح لنا بالتالي باختيار أكثر دقة، أكثر عدالة وأكثر اهتماماً بروح تدريسنا. إلا أن في هذه المدرسة، يجب إخضاع كل تغيير بنيوي إلى موافقة المجلس الأعلى للمؤسسة الذي يتكون في غالبيته من ممثلي الإدارة المركزية وممثلي لاكوميدي فرانسيز La Comédie-Françaiseوالمسارح القومية، ومعظم هؤلاء الأشخاص من خارج الكونسرفاتوار وغير معنيين بالتدريس الذي يقدم فيه. ويجب الإشارة إلى أن منذ إنشائه، ونظراً لأنه يحتل مكانة مركزية، ظل الكونسرفاتوار محل النقاشات والجدل. وفيما يخص مسألة الدورة التدريبية

التي كنا نرغب أن تسمح لنا في النهاية باختيار طلابنا، فلقد لعبت الإدارة دورها بطريقة فعالة ومتوقعة للغاية. دورة تدريبية، نعم، ولكن دون إعطاء الأساتذة القرار النهائي الذي يرجع للجنة الحكم والتي تتكون من نفس أعضاء لجنة المرحلة الثانية: أساتذة، بالتأكيد ولكن أيضاً مجموعة من ممثلي المهنة مع اختلاف اتجاهاتهم.

واليوم، تسير الأمور على النحو التالي: يقوم قرابة الخمسون مرشح الذين تم قبولهم بعد المرحلة الثانية - بعد تقسيمهم إلى أربع مجموعات - بدورة تدريبية لمدة أربعة أيام مع أربعة أساتذة مختلفين يقوم كل منهم بتنظيم العمل وفقاً لرغبته. ثم يشارك المرشحون في مرحلة ثالثة بتقديم مشهد أمام لجنة الحكم. أما عن الأساتذة الذين نظموا الدورة التدريبية، فإنهم يحيطون لجنة الحكم علماً بالعمل الذي قاموا به وبانطباعاتهم الخاصة بكل متدرب. وتقوم لجنة الحكم بالتصويت ويعتبر اختيارها للثلاثين طالباً نهائياً. ولا يهم أن نقول أن بصورة منتظمة، يتعارض رأي لجنة الحكم مع رأي الأساتذة. إن هذا النظام الجديد يسري منذ ثلاث سنوات ولا يرضينا. ولكن كما قال أحدنا منذ وقت قريب:"إنها الجمهورية".

يبقى أيضاً أن نحدد بصورة أفضل معاييرنا. هل نفضّل أن نقبل ممثلين جيدين أم طلاب جيدين؟ وكيف يتم تقييم ذلك؟ إننا نتفق في التفكير -بصرف النظر عن صحة ذلك- في أن تقديم المشاهد يكفي لتقييم جودة التمثيل. ولكن للحكم في المقابل على الصفات الإنسانية، على الإرادة، على الانخراط، نحتاج حتماً للوقت. وعلى ذلك، فإن الكثيرين منا يدعمون فكرة أن يتم استكمال

الاختيار في السنة الأولى. إذا لم يكن لنا حق اختيار جميع المرشحين الذين يثيرون اهتمامنا، يجب أن يكون لنا على الأقل الحق في التخلص من هؤلاء الذين لا يثيرون اهتمامنا. بالنسبة لي، لقد اتخذت قراراً منذ بعض الوقت بأن أكون صارماً ولن أتردد مرة أخرى في اللجوء إلى الفصل.

جميع أسرار التمثيل موضوعة في الأعمال المكتوبة

إنكم تتساءلون حتماً عن السعادة التي قد نشعر بها في العمل تحت نظام مماثل. إنه أمر سهل. مهما كانت المشكلات، فإن السمعة الممتازة للكونسرفاتوار لم يتم المساس بها. يا لها من حرية! إن التقليد يريد ذلك، يريد أن يكون أستاذ التمثيل هو المسئول الوحيد عما يحدث في المحاضرة. وقد نشتكي قليلاً من عدم وجود منهج تربوي علينا تدريسه... فنحن المسئولون عن ابتكار المحتوى، وبالنسبة لي أحاول كل عام أن أحدده وأن أطوره. ومع هذا الافتراض المبدئي: فإننا نتناول كل شئ من البداية (أو ندعي ذلك)، حتى ولو كان الطلبة ممثلين شباب قضوا عدة سنوات في المحاضرات وفي المدارس. وانطلاقاً من ذلك، أقوم مع كل مجموعة من الطلبة بعمل حوالي أربعة أنماط من العمل.

أولاً: تدريبات أستطيع أن أقول عنها أنها بلا فائدة. إذ يكون في أغلب الأحيان نوع من التمثيل الجماعي أو من التمثيل الذي يتم بشكل فردي في مجموعات: السير، العدو، الإيقاع، السيطرة على المكان -وهو ما أطلق عليه البنية أو التنظيم، العمل داخل البنية- الفعل، رد الفعل، التدريبات الصوتية، الصرخات، الخ. ولكن قد يحدث أن نمزح، أن نلعب، أن ندير بعض الأطباق على

العصا، الخ. من كل ذلك، يبدو لي أننا قد نتوقع المزيد من الحرية، المزيد من "العضلات"، المزيد من المقاومة، من الحيوية، من السعادة، وهو ما يمثل بداية تقنية. ومن جهة أخرى، فالأمر عبارة عن تطوير "الذات بشكل جماعي" وعن الاستعداد لتشكيل كورس إذا فضلنا استخدام الكلمة المتعارف عليها في العُرف.

ثانياً: تدريبات هامة: وكأنا نود إعادة اكتشاف طرق الإبداع الدرامي بأنفسنا وبتواضع. لما لا نبدأ بوضع أقدامنا على خطوات برتولت بريخت؟ فالطلبة ، بعد إتمام خطة العمل، يرتجلون سرد أحداث الحياة اليومية ويمرون بالموقف الخاص للغاية لـ"من يجرب شيئاً" عن طريق الارتجال أو بالأحرى الكتابة المسبقة. إنهم يواجهون بالتالي قيود التوصل لسرد متوافق وواقعي. ومن جهة أخرى، وبما أنه يمثل البعد الثاني لروحنا، فإننا نَقُص الأحلام ونحاول أن نعالجها بطريقة مسرحية. إني أثق كثيراً في هذا التجريب المزدوج وأتوقع منه زيادة المقتضيات العقلية والقابلية تجاه البعد اللاشعوري في آن واحد.

إن الشكل الملحمي كان إحدى الموضوعات المفضلة لأنتوان فيتيهAntoine Vitez، وقد عالجه بطريقته الخاصة التي لم تكن بالضبط مماثلة لطريقة بريخت. إن الأمر يستلزم عناء إعادة قراءة ملاحظاته التربوية وفقاً لترتيبها الزمني. ونلاحظ بالتالي أنه بعد انطلاقه من هنا، توصل في نهاية السبعينيات إلى تمييز هذا الجزء من ممارسته عما أطلق عليه "مسرح التجسيد" الذي كان مجبراً بصورة تدريجية أن يعطي له مكانة كبيرة في إطار تدريسه في الكونسرفاتوار، فطلبته طلبوا منه ذلك باستمرار وأقنعوه به نوعاً ما. نعم، إن ما يشغلنا أساساً -وهذه هي النقطة الثالثة- هو تمثيل قطع مختارة من الريرتوار.

وبطريقة تقليدية، فالطلبة أحرار في فعل ما يحلو لهم. لقد قررت أن أضع نوعاً ما حداً لذلك، إذ أني أرغب من خلال الريبرتوار في أن أعطي لهم فكرة عن ما حدث في فننا منذ بدايته وحتى يومنا هذا. إني أرى أن ذلك أفضل طريق لمحاولة تحديد موقف الممثل المعاصر. إن الأمر ليس إذاً عبارة عن إعداد الممثلين لمسلسلات التليفزيون. أما بالنسبة للروح وللمنهج، فلقد أعددت كتاباً صغيراً[٢٤] تتوالى فيه مشاهد لبريخت، كلوديل، تشيكوف، راسين وموليير... هذا هو حدسي: إن جميع الأسرار الخاصة بالتمثيل تم وضعها في الأعمال المكتوبة. يجب التوصل إلى حل شفرتها وإلى تفعيلها. وبذلك، يبدو لي منذ العام الماضي أن "الشكل الملحمي" يجدر أن يتم تجربته أيضاً على مستوى الأداء. يوجد بعض ملاحظات لبريخت حول هذا الموضوع، خاصة في "مذكرات عمله". ونلاحظ أنه لم يتراجع عنها حتى نهاية حياته. فخلال إحدى إخراجاته، طلب من الممثلين وهم يؤدون بروفات أدوارهم على الخشبة أن يقولوا وأن يصفوا باستخدام ضمير المخاطب ما يفعلونه.

لقد أدرت تجربة من هذا النمط مع ممثل وممثلة من تلامذتي على مشهد من (Cercle de craie دائرة من الطبشور). لقد دفعتهما إلى الذهاب إلى أبعد نقطة ممكنة، إلى عدم الاكتفاء بتدريب مرتجل، الأمر الذي استلزم منهما عملاً ضخماً: إعادة المشهد، استخراج حركاته، كتابة السرد الأول، العودة إلى الخشبة لمزج السرد مع الفعل والحوار وهكذا، من المائدة إلى الخشبة حتى تم التوصل إلى تعقيد حقيقي أدى في النهاية إلى عرض شديد الابتهاج! سأقترح على طلبتي أن يعالجوا بهذه الطريقة على الأقل إحدى مشروعاتهم سواء كان يختص ببريخت،

بتشيكوف، بموليير أو بآخرين، على أن يمزج التمثيل بديناميكية الأقوال مع الأفعال الجسدية أو الملموسة (قد يكون الأمر شديد الصعوبة مع راسين على سبيل المثال).

إن أثناء بروفاتي مع ممثلي لاكوميدي-فرانسيز حول مسرحية واقعية لكاتب جديد، لاحظت أنهم ينتهجون داخلياً هذه الطريقة. ولكي يشرح لي أحد الممثلين كيف يرى المشهد وهو يؤدي، أخذ في التعبير شفوياً عن النظرات، التحركات، الحركات الملموسة..وهو ما يروج لفكرة أندريه ستيجر القائلة بأن منذ البداية وحتى النهاية هناك أقوال.

هل يجدي كل ذلك؟ وعلى الأخص، هل هو كافٍ؟ يجب أن أعترف بذلك: أنا لست على أتم الاقتناع. إن خير دليل هو أنني لا أكتفي بهذه المقاربة للتمثيل وأنني أدمج شبه كل سنة هدف المسرحية الواجب إخراجها كلها أو أغلبها، أي أني أدير نوع من ورشة عمل خاصة بالفصل. أعتقد أني الوحيد بين أساتذة الكونسرفاتوار الذي يعيد هذه المبادرة بشكل منتظم. وبهذه الطريقة، قدمنا في إطار الأيام التربوية للمدرسة، ولمرة واحدة، المسرحيات التالية: زيجة عند البرجوازيين الفقراء((La Noce chez les petits-bourgeois، هذا المساء سنرتجل ((Ce soir on improvise، وجزء كبير من في انتظار جودو (En attendant Godot)، جورج داندان ((George Dandin، أوبرا كاتسو (L'Opéra de quat'sous)وأخيراً فيكتور أو الأطفال في السلطة Victor ou les enfants au pouvoir.لما؟ وفي أي هدف؟

الضرورة، الحماسة والرغبة

هل يشغلنا بالقدر الكافي مستقبل طلبتنا؟ لا يجب أن ننسى أبداً أننا في فرنسا نتعامل مع مهنة منكوبة -ولا أدري إن كان الأمر يختلف في الدول الأخرى؟- ومع معدل بطالة مرتفع دون أن يتم اتخاذ أية إجراءات للحد منه. منذ عدة سنوات، أُصر على استكمال بعض الأعمال التي تمت في المدرسة بطريقة مهنية، ليس بتقديم عروض الطلبة ولكن بالانتقال الحقيقي من التدريب إلى الإنجاز الفني الموجه للجمهور. إن المسرح القومي الشاب Le Jeune Théâtre Nationalالذي يدعم منذ ثلاث سنوات الطلبة المتخرجين من الكونسرفاتوار ومن مدرسة ستراسبورج، يساعدنا من الناحية التمويلية، ولكن حدث عدة مرات أن تحملت فرقتي إجمالي هذا الإنتاج. أعني بذلك أن المزايا الاقتصادية لهذا الخيار ليست حاسمة. في الحقيقة أعتقد أن ما يهمني هو الذهاب إلى أبعد ما يمكن مع شباب الممثلين الذين قضى بعضهم معي عامين أو ثلاثة. ولكن فيما يتعلق بكوني تربوياً، فأنا في الأساس مخرج. فهذه هي غالباً وظيفتي عندما نكون على الخشبة. أحياناً أقترح مكاناً، جهازاً، أغير الإضاءة، أرتب،..الخ، ولكن يندر أن يستلزمني ترتيب وتجميع هذه المقاطع القصيرة. بل إن حيوية إخراج عمل هي التي تعطي لي الشعور بالتحول إلى طاقة وإلى سرعة عاليتين وبالتوصل إلى الحدة والضرورة الكبيرتين. نعم الضرورة، استجمع قواي وأظهر قدراتي في الإلحاح- ما من شئ يمكن إبداعه بعيداً عن الإلحاح- أي، حماسة رغبتي. الضرورة، الحماسة والرغبة...

يتم مناشدتنا في المدرسة -وأعتقد أن هذا هو حال جميع المدارس- إلى التحدث عن العلم والمعرفة. وما أعتقده بخصوص بذلك هو التالي: إذ لم يكن الطلبة ملتزمين، إذا تصرفوا وكأنهم في طاحونة أو في نوع من النوادي، يجب أن يتم معاقبتهم. ولكن ليس من شأني الاهتمام بذلك. وبما أن السؤال المطروح هو معرفة إذا كان المصير الشخصي لهؤلاء الشباب هو أن يكونوا ممثلين، فإن ما يهمني في الحقيقة هو أن نوجد عندهم رغبة يمكن مساندتها طوال الحياة. ومنذ ذلك الوقت، أعتقد أن على هؤلاء الطلبة المشاركة قدر المستطاع في الفعل النهائي ألا وهو العرض. فالجميع يتفق على ذلك نوعاً ما، بما في ذلك المدرسة، لقد اقترح ماسيل بوزونيه -بعد جدل مفتوح للغاية- أن تكون السنة الثالثة في الكونسرفاتوار مرحلة تنفيذ أربعة عروض في الورشة، وتمت الموافقة له على ذلك. ومن جديد، فضلت أن أدخل هذا البعد في ممارسات فصلي. ولكن بعد الإشراف على مثل هذه الورشة الخاصة بالسنة الثالثة العام الماضي حيث قمنا بتجميع ثلاث مسرحيات لويتكيويز Witkiewiczوبما أني أشرف الآن على فصل السنة الأولى-الثانية، أتساءل عن فرص استكمال هذه المقاربة بما أن المؤسسة قامت بإدماج وجهة نظري نوعاً ما.

الضرورة، الرغبة، المصير...في الواقع، خلال تطبيق هذه الورشة، يصبح الممثلون الشباب زملاء انطلقوا معاً في مغامرة مشتركة. إننا نتقاسم نفس الانطلاقة ونفس السعادة.

فيما استطعت قراءته وإعادة قراءته هذه الأوقات، أدهشني أن وجدت بنفس القوة وبنفس مرات التكرار، جميع أنواع الملاحظات والخواطر الخاصة بعلاقة

الطالب بمعلمه. المعلم! بالخط العريض، وكأنه ذو أهمية عليا في تربية التمثيل هذه حتى أنها قد تشيد له -أي للمعلم- تمثالاً. نجد ذلك عند فيتيه وأيضاً بلا شك عند جروتوفسكي وباربا وعند هؤلاء الذين شاركوهم أو يشاركوهم هذا البحث. ووفقاً لأحدهم، جاك دولوفالري Jacques Deleuvellerie، فالأمر يمكن صياغته على النحو التالي:" التجربة المباشرة هي القادرة الوحيدة على تعليمك ما هو ضروري لك من الآخرين. إلا أن فن الذين سبقوك مات معهم". وعلى ذلك فالممثل لن يكون لديه منبع آخر سوى أن يضع نفسه بين يدي معلم يوظفه بالطريقة التالية:" لقد استطعت أن أقابلك بالفعل، كن بالنسبة لي دليل كل من سبقونا. علّمني". وهذا "الدليل" هو في الحقيقة لغز...من ناحية أخرى، إن تعريف العلاقة بين المعلم والطالب لا تظهر بالنسبة لي سوى بالنقل الذي يتم بين ممثل تابع لعرف شرقي أياً كان ووصل فيه إلى حد التميز وطالب مبتدئ. فما يتم نقله هو تقنية، شفرة، لغة، أبجدية، مفردات. وليس هذا، أو بالأحرى لم يعد هذا هو الحال في الغرب اليوم. فهناك خلط بسبب ما فرضه جروتوفسكي، مبتكر المسرح الفقير. ألم يكن هدفه هو الحصول على "تجلٍ كامل وذاتي" من الممثل؟ ألم يكن باربا يعتزم -عندما أدخل فكرة "التربية عابرة الثقافات"- اكتشاف مركزنا الخاص في تقليد التقاليد؟ لا أريد أن أقول أنه لا يوجد في مثل هذا الاتجاه أي عمل أو بحث واقعي أو موهبة. إن ذلك لا يمنع أن تقوم مثل هذه المحاولات على حجج علمية وأن تستند في الواقع على روحانيات فكرية بحيث لا يمكن تصورها بالفعل بلا معلم. في أفضل الأحوال، مثلما كتب كوبو Copeau:" يبدو أن الوجود الحيوي، المألوف والمخيف، الصارم والناعم له الحق -نظراً للنعمة التي يهبها لنا من ذاته- في أن يطلب منا الأفضل". الأفضل كالأسوأ. في

أسوأ الأحوال، وللأسف هو ما يحدث كثيراً، فالمعلم الذي ينعته أيضاً جروتوفسكي بالـ"مغتصب" يكون على رأس جماعة من الأموات.

إننا نقوم بتجارب، إننا نحس ّن بلا تعب

ولنعد إلى التربية...ولنستمع إلى فيتيه وهو يعترف على سبيل المثال قائلاً عن المعلم :" ربما يجب أن يكون هناك معلم. في داخلي، يحدوني طموح أن أصبح معلماً". وقال أيضاً :

"إن النظرات تتجه إلى المركز حيث نمثل، فالمعلم جالس في الدائرة، دوره ليس أن يقول كيف يجب أن نمثل ولكن أن يجعل الدائرة تكشف شفرة المعلومات المعطاة في المركز (...) إن إعداد الممثل هو ذكاء الذات."

ثم ذكر بعد ذلك بقليل :"إن حالي صعب، بما أني أشيد تدريس الممثل على منهج سقراط في استخراج الحق من النفس"

وفيما يخص هذا الموضوع، نتذكر سقراط الذي قال:

إن نفسي الولادة تلد رجالاً وليس نساءً وتراقب أعمالهم وليس أجسادهم (...). من الواضح أن جميع طلابي لم يتعلموا مني أي شئ وأنهم وجدوا بأنفسهم في أنفسهم العديد من الأشياء الجميلة التي أنجبوها (...). أما عن الذين يتمسكون بي، مثل النساء اللاتي يشتقن إلى الأطفال، فإنهم ضحايا للآلام، فالمخاوف تملأهم صباحاً ومساءً (...). إن فني قادر على إيقاظ هذه الآلام وعلى إيقافها.

إنه المنهج الجميل الذي لا ينفك أن يجد صدى بداخلنا! إنه حتماً مصدر إلهام فيتيه عندما يعلن عدم رغبته في أن يحدث تغييراً في طلبته ولكن رغبته في "أن يأخذهم على ما هم عليه وأن يجعلهم يمثلوا بالفكرة التي يشكلونها عن أنفسهم إذا قاموا بتحليل ذاتهم بعمق". ومن نفس المنظور، يميز زميلنا جاك لاسال Jacques Lassalle بين الأستاذ الذي "ينقل المعارف" والمعلم الذي "ينقل الشك، القلق، والاستفادة الجيدة من القلق".

أنا لا أختلف كثيراً مع وجهة النظر هذه. فأنا أيضاً أعتقد في صلاحية موقف عدم المعرفة، في فضيلة الصبر، القلق، الشك والصمت. أنا لا أعرف. وأعرف أني لا أعرف وأن الممثل هو الذي يمسك بلا أن يشعر بالحقيقة التي علينا اكتشافها معاً. وعلى ذلك هل يكفي أن أنتظر وأن أدعي الموت؟ لا بالتأكيد لأن الحقيقة ليست حقيقة ذاتية الممثل فحسب ولكنها حقيقة تلتقي مع حقيقة الخيال. علام ينص إذاً التدخل الحاسم؟ عندما يتم تحديث التحديات، الصراعات، التناقضات، التعقيدات الخاصة بالموقف، بالفعل الدرامي، بالشخصيات، يجب التوصل إلى اكتشاف دقة قلب في موطن ضعف، أقل علامة على وجود شخصية خيالية في جسد الممثل أو في كلامه، ثم علينا تسجيل وضوح اللحظة التي تفرض نفسها: إمالة صوتية، صمت، حركة مقنعة! ولمن هو واعٍ لهذا النمط من الظواهر، فإن ضرورة هذا الفعل التربوي جلية، ولكن من النقطة التي يقف عندها الممثل الشاب، فهو لا يرى شيئاً. يجب إخطاره وفي نفس الوقت إخطار من يمثلون معه أو يشاهدونه. بالنسبة لي، فإن ذلك هو أحد أقوى أوقات النقل.

أيها المعلم، هيا بنا إذاً! إننا نقوم بتجارب ونحسّن بلا تعب ويحدث أن نلمس مصادفة ما هو ضروري. كيف يمكن للممثل أن يكون أفضل في دور دون غيره من الأدوار؟ إنها مسألة لاشعور. ونفس الشئ هنا، فشبه كل ما نتعامل معه غير معروف، غير إرادي كما يضيف فيتيه، غير معلوم، نعم، لا شعوري. أما ما يُحدث أثراً، فهي مهارة يدوية، ولما لا نقوله، إنه الأسلوب....أي الرجل ذاته في نطاق قابليته لهذا البعد الآخر. مقولات شهيرة مثل " على الطالب أن يصمت وعلى المعلم ألا يتكلم" تثيرني. يجب التكلم، يجب أن أتكلم – بالقدر الكافي- يجب أن يتكلم الطلبة معي كما يجب أن أسمعهم. باختصار، لا أراني أبداً في وضع المعلم هذا. تعلمون أن جوفيه Jouvetكان يكره أن نلقبه بذلك، بل كان يقول لطلبته:"لو كنت أستاذكم، لقلت..". وعلى ذلك، فالأمر سيان بالنسبة لي: أن يعتبرني طلابي مثل الأستاذ أوالقائد، أن يلقبوني "بالسيد"، أو "المدير"، أو "فلان" أو "المعلم" مع ابتسامة ساخرة، أن يقولوا لي في المدرسة "حضرتك" أو حتى "أنت"، أن يستمروا على هذا النهج أو أن يغيرونه بعد تخرجهم. بل سأقول أن هذا التردد يبدو لي بالأحرى صحياً بما أن ما يشغلني حقاً هو الصورة التي سيرسمونها لي في نفوسهم في المستقبل. في النهاية، أليس دور المعلم في هذا النقل الذي تهرب فيه المعرفة هو احتدام لما أسماه أيضاً فرويد النقل؟ أليس من الأفضل الخروج في أحد الأيام من هذا النقل ومن آثاره؟ هل المعلم في غمرة انشغاله في تأكيد إتقانه عن طريق إلغاء نرجسية الطالب يستطيع مساعدة هذا الأخير على التخلص منه كما نتخلص من المخلفات؟ اسمحوا لي بالشك في ذلك. ثم، هيا اذهبوا وتصرفوا كإناس بلا نرجسية! ثم كممثلين! من جانبي أبدأ من هنا -من المرآة- أبدأ بالصفة المؤكدة للشغف الخيالي.

وختاماً، فلنستمع إلى جون جاك روسو ولنفترض أنه يتوجه إلينا بدلاً من أن يتوجه إلى مدرسه الشاب:

إني أدعو لفن صعب وهو القيادة بلا قواعد (...). إن المعلم يأمر ويعتقد أنه يقود. ولكن في الحقيقة فإن الطفل هو الذي يقود (...) إنه يعتقد دوماً أنه المعلم في حين أنك دوماً من تؤدي هذا الدور. لا يوجد أبداً خضوع كامل أفضل من ذلك الذي يحافظ على شكل الحرية، إننا نأسر بهذه الطريقة الرغبة. الطفل المسكين الذي لا يعرف شيئاً، لا يستطيع شيئاً ولا يعلم شيئاً، أليس واقعاً تحت رحمتك؟ (...) ألست المعلم الذي تشكله كما يحلو لك؟ أعماله، ألعابه، سعادته، كلامه، أليس كل ذلك في يديك دون أن يدري؟ حتماً، لا يجب عليه القيام بما يحلو له، لا يجب أن يرغب سوى فيما ترغب أنت فيه، لا يجب عليه اتخاذ خطوة لم تتوقعها، لا يجب عليه أن يفتح فمه خشية ألا تعرف ما سيقوله.

من خلال الحقائق، التناقضات والآراء المتعارضة لهذا الخطاب الذي يزدهر فيه هذيان كاتبه، نستطيع بسهولة أن نخمن الاضطراب الذي يرقب التربية في مادة مثل مادتنا. ألا يجب أن يكون شغلنا الشاغل هو إعداد أو بالأحرى ، كي نكون متواضعين، المشاركة في إعداد ممثلين، فنانين يكونون أيضاً نساءً ورجالاً أحراراً؟ لنقل بلا معلمين...

نقاش مع الجمهور

دانيال ميهاري (ممثلة، مخرجة ومعدة) ما هو تأثير التدريس على إبداعكم الخاص؟ وبالعكس، ما هو تأثير جماليتكم الشخصية ومنظوركم للعالم على تدريسكم؟

بريجيت جاك: إن مسألة الجماليات الشخصية مسألة حساسة لأني لا أستطيع السيطرة عليها نوعاً ما. إنه لأمر واضح أنني عندما أدرس أثناء إخراجي، فإن منظوري الشخصي للأمور وللمسرح هو الذي يهم في هذه اللحظة. لقد أثّر التدريس كثيراً على عملي الإخراجي لأنه جعلني أكتشف النصوص، فالتدريس معمل للأفكار، طريقة لأخذ الوقت الذي نفتقده في الإخراج الذي نطلق عليه إخراجاً مهنياً. لقد أعطاني التدريس فرصة العمل مع ممثلين شباب أكثر انفتاحاً بكثير، وأكثر حرية بما أن العرض لا يدخل في دوامة عملية الإنتاج المهني. فبإمكاننا أخذ الوقت اللازم لاكتشاف نص ما ولعمل أبحاث في جميع الاتجاهات عليه. فعرض Elvire Jouvet 40 (الفير جوفيه ٤٠) كان مرتبطاً بالعمل الذي قمت به على المسرح الكلاسيكي والخواطر التي توصلت إليها عبر التدريس. لم يكن لدي نفس نمط الأفكار قبل التدريس. ومن هذا المنظور، فهناك تأثير كبير للتدريس على عمل الإبداع.

مارتين بولن: إن التساؤلات التي تحيط بممارستي والتي ترتبط بها هي التي أثرت على تدريسي. ولكن بطريقة عكسية هل يؤثر التدريس على ممارستي؟ من الواضح أن الرابطة التي تنشأ مع الطالب تجلب أسئلة هامة وتطرح تساؤلات حول الشجاعة والجسارة، علاوةً على ما تجلبه من ثراء إنساني.

ليو بوجدان (مدير فينيكس، لاسان ناسيونال بفالينسيا Phénix, Scène Nationale de Valenciennes): هل يقوم المخرج بنقل المعرفة؟ سأجيب عن هذا السؤال قائلاً أن الممارسات المسرحية الكبيرة تولد عنها تربويات كبيرة. فلنفكر في مايرهولد، فاختانجوف، تشيكوف، ستانيسلافسكي، باربا. ويبقى أن نعرف إن كان من الضروري وضع التربوي في مواجهة المخرج. فخلال إعدادي المسرحي، تعرفت على بعض المعلمين الذين عرفت أهميتهم لاحقاً. لقد كان لي أستاذ ممثل يدعى هنري رولان Henri Roland عمل على توعيتي للعُرف المسرحي. ثم أصبحت مساعداً جون-ماري سيرو Jean-Marie Serreau الذي علمني الأخلاقيات. ثم عملت في ألمانيا خلال عشرين عاماً مع بيتر زادك Peter Zadek على وجه الخصوص. وهناك تعلمت حب التعدي والجنون. لا يوجد قواعد بل يوجد معلمين. يجب تعلم التعرف عليهم. كلما استطاع المخرج أن ينقل المعرفة، كلما دارت المغامرات

المسرحية حول كبار المخرجين. لي ستراسبرج Lee Strasberg، على سبيل المثال، كان تربوياً كبيراً ولكن مخرجاً يرثى له. يمكننا التعلم من شخص غير تربوي. وكما قال ستانيسلافسكي كل شئ يكمن في أن نكون فضوليين. أكبر سعادة في الحياة هي سعادة التعلم.

هيلين دوسوشوي (الكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس): في عرض الأوديسيه الذي قدم في مهرجان أفينيون، ضم توزيع الأدوار طلبة السنة النهائية و كبار الفنانين بما أنه كان هناك ممثلين محترفين مثل مارسيل بوزونيه وجون-باتيست مالارتر. كيف تمت الكيمياء بينهم؟ وهل كان هناك نقل للمعرفة؟

بريجيت جاك: إنه لأمر رائع دمج ممثلين لديهم خبرة كبيرة مع آخرين شباب على وشك الدخول إلى الحياة المهنية. فالأمر يشوبه السرية والغموض ولكن الممثلين المخضرمين يفرضون أنفسهم على الفور ونشعر أن الشباب يستمعون وينصتون لهم. وينتج من ذلك نقل هام، أكثر من ذلك الذي يتم بين المخرج والممثل الشاب. شئ لا يمكن وصفه يحدث بين الممثلين.

عندما عملت في الولايات المتحدة، كان ممثل مخضرم أمريكي من أصل أفريقي يعمل مع ممثلين شباب. كان ذلك

مبهراً، مثلما كان الوضع عندما جاء ميشيل بيكولي ليمثل مع طلبة الكونسرفاتوار في إخراج جروبر. إنها تجارب شديدة الأهمية.

لقد أدهشتني للغاية مداخلة برايان مايكلز الخاصة بالمسئولية الفنية الذي يريد إعطائها من جديد للممثل في داخل وخارج المدرسة، دون أن يؤثر ذلك سلبياً على وضع المخرج. في وقت ما في فرنسا، كان هناك مخرجين ديكتاتوريين، ولكني أعتقد أن ذلك الزمن قد ولى. أود رغم ذلك ألا تنتهي مغامرة فن الإخراج لأن من المؤسف أن نضع حداً لها وأن نعود مرة أخرى إلى الممثل الملك وهي أيضاً فكرة رجعية. لقد عمل العديد من الممثلين مع أنتوان فيتيه. كنا الطلبة وهو المعلم. لقد نقل لنا حرية الابتكار في العمل والمسئولية الفنية. كان له خطاب هام حول ذلك، وهو ما لم يمنع عمل الإخراج من أن يفرض نفسه على هذا النحو. ويعلم الله إن كان فيتيه مخرجاً!

براين مايكلز: إن الأمر عبارة عن السماح للممثل باتخاذ القرارات. المشكلة هي أن النظام المسرحي الحالي لا يسمح بخرق العمل التقليدي. إن المسرح موجه نحو الإخراج، ليس لأسباب فنية ولكن لأسباب تنظيمية. إننا نفرض على المخرجين مسرحيات لا يختارونها وهو أمر سئ من الناحية الفنية.

إنهم يتخذون قرارات حول الملبس، السينوغرافيا، الخ، دون التوصل للإيقاع العميق للعمل. إن المسرح ينص على الاستجواب وعلى التوصل إلى الماهية الممكنة للنص ولمعناه المحتمل. أعتقد أننا نعلم جميعاً الوقت اللازم لفهم نص لشكسبير مثلاً. ولكننا إذا عملنا على المفاهيم لأسباب إرغامية، فلن نصل لشئ. ومن هنا، فالمسرح في حالة لا نرضى عنها.

ديفيد زيندر (جامعة تل أبيب): كل تجربة فنية هي تجربة تعاون. ما يحدث بين الممثل والمخرج من ناحية التعريف هو تجربة تعليمية. فمفهوم التعليم هو أمر بديهي يتضمنه الإخراج. في أفضل الأحوال، إنه تعليم متبدل. لقد تعلمت ذلك من غالبية طلابي.

جوزيت فيرال: حيثما لزم على الممثل التحرر من المخرج، لزم على الطالب التحرر من المعلم. الأمر الذي يؤدي إلى قلب للأدوار. المعلم ذاته يضع نفسه في حالة تعلم. ومثلما قال يوجينيو باربا، المتعلم أكثر أهمية من المنهج .

الفصل الخامس

الأسس التقنية للتعليم

ما هي مكانة العمل التقني؟ هل تحرر التقنية الممثل بالفعل وتساعده على إبداع أفضل؟ ما هو دور التدريبات في الإعداد؟ وما هي طبيعتها؟ وظيفتها؟ أهميتها؟ ما هي الأشكال الأخرى للفن التي يتم استدعائها في إعداد الممثل (الرقص، المبارزة، السيرك، الغناء، الإيماء، مسرح الشارع..)؟ وما هي إسهاماتها الخاصة؟

ريتشارد أرمسترونج، مركز بانف Banff Center

روح التقنية

ميشيل مونيتا، المركز الدولي لأبحاث الممثل، نابولي International Center for the Research of the Actor

غزو التحول إلى حرفي

ديديه أبادي، المدرسة الإقليمية لممثلي كان Ecole régionale d'acteurs de Cannes

الأسس الفنية الضرورية وتطوير الفنان-المؤدي

ماريون نورث، مركز لابان، لندن، Laban Center

الحركة كانعكاس للذات

نقاش مع الجمهور

ريتشارد أرمسترونج

روح التقنية

"غير متخصص في الصوت الطبيعي"

أنا أستـاذ صوت، سبق لي أن أعـددت إناس من جـميـع الآفـاق: ممثلين، مطربين، راقصين، مؤدين performers، قصاصين، مؤلفين، عازفين، مدرسين، معالجين، عاملين اجتماعيين، كهربائيين، سباكين، وحتى جزازي خراف! إن تنوع أنشطة الأشخاص الذين يجذبهم العمل على الصوت هو في نفس قدر أهمية الأشخاص ذاتهم. فالصوت هو عضلة الروح، وعليه تستند الحقيقة العميقة لوجودنا. إن الصوت وهو المعبر المسموع للتغيرات اللانهائية لذاتنا هو أحد مفاتيح شخصيتنا.

في مركز بانف ((Banff Centerفي ألبرتا (كندا)، يقولون أحياناً عني أني مختص في الصوت المتسع أو الممتد extended vocal specialistحتى يتم تمييز عملي عن الإعداد الصوتي الكلاسيكي. ولكن هذا التعريف يتضمن خطأن. أولهما: فكرة الاتساع. ففي الخمسينيات، خصصنا مقالات عدة للعمل المتميز لألفريد ولفسون Alfred Wolfsohnولمجموعته الذي قاموا به في لندن حول امتداد الطبقات الصوتية. وهذه المجموعة انتمى لها روي هارتRoy Hart أستاذي في الفترة من ١٩٦٧ وحتى ١٩٧٥، في هذه المقالات، تم التشديد دوماً على الطبيعة المدهشة لازدياد ونمو الطبقات الصوتية، وهو الأمر الذي أدى إلى ذكر طلبة ولفسون لعدة سنوات في موسوعة جينيس للأرقام القياسية للصوت

الأكثر علواً والأكثر انخفاضاً. واليوم أيضاً، لا تزال كلمة falsettoتدل على صوت غير طبيعي أو خارج الطبيعي. لا يوجد بلا شك شئ مذهل في الطبقات المكونة من ثماني وحدات: جميع من لديهم أطفالاً يعلمون ذلك. ولكن الظاهرة الحقيقية تكمن في أن العديد منا لا يستخدم سوى جزء صغير من طبقات صوته ومن قدراته. الخطأ الثاني في عبارة extended vocal specialistهي أنها تعطي الشعور بأن العمل الذي أقوم به هو نوع من التدريب المتخصص. إلا أن تنوع الأشخاص الذين يتابعون محاضراتي يدل على عدم التخصص. فعندما تسمعون "متخصص في الصوت الممتد" اعلموا أني "غير متخصص في الصوت الطبيعي".

في Banff Center، لدينا برنامج تدريب متعدد المعارف تم إعداده خصيصاً لشباب المطربين الكلاسيكيين بهدف مساعدتهم على تلبية ضروريات الأوبرا الحديثة أو المسرح الموسيقي. نختار اثنى عشر مطرباً من بين مائتين لبرنامج تصل مدته إلى ثلاثة أسابيع. وعدد من يقدمون مداخلات هو نفس عدد الطلبة. إن المطرب الذي يأتي حاملاً صفة لنمط صوته -سوبرانو، ميتزو، تينور، باريتون، باص- سرعان ما يتعلم التحرر من هذا التقيد، ليس فقط لأن المسرحيات تتطلب ذلك ولكن لأنه يواجه ثراء المعلومات التي يولدها صوته عن نفسه بوصفه تعبير مقنن. إن المطربين المدربين على الغناء الكلاسيكي يستفيدون من هذا التدريس استفادة علاجية. فما من أذى يلحق بالأحبال الصوتية. إن حدود الصوت التقليدي يتم دفعها تدريجياً وصولاً للطبقات الكاملة . وإذا بنا نتخلص شيئاً فشيئاً من الخوف البسيط لارتفاع الصوت أو لعمقه.

لم أسمع قط كلمة تقنية في إعدادي الخاص

إنكم تخمنون بلا شك أنني أتناول امتداد الصوت من خلال منهج أو تقنية منظمة.إلا أني لم أسمع قط كلمة تقنية في إعدادي الخاص. لقد بدأت في دراسة الرسم في الستينيات في جامعة نيو كاسل أثناء ثورة فن البوب البريطاني (pop art)مع أساتذة من أمثال ريتشارد هاميلتون Richard Hamiltonو جو تيلسون .Joe Tilsonلقد كبرت مع الرسم ولكن أيضاً مع المسرح. أعتقد أننا لم نقل قط "نمثل" ولكن "نكون في مسرحية". وبكل الغرابة التي قد تبدو، فإن الكنيسة الميتودية التي كنت أتردد عليها في الخمسينيات تم إنشائها بمذبح بسيط في أحد نهايات القاعة وبمقصورة مسرحية مجهزة تماماً في النهاية المقابلة. وأصبح بالتالي من الطبيعي لمجموعة المترددين على الكنسية أن يقوموا في وسط العرض الكنسي بلف المقاعد لرؤية عرض ثم يعودوا من جديد لمتابعة الطقس الديني. لقد مثلت في بعض هذه العروض وأدرت البعض الآخر.

في أثناء طفولتي ومراهقتي، كان التمثيل بالنسبة لي حاجة عميقة ومسيطرة. لقد وجدت الوسيلة التي تمكنني من استمرار العمل بالمسرح في الجامعة. وبما أن هذه الحاجة استمرت، تقدمت إلى أكبر أربع مدارس للفن الدرامي في انجلترا - وهي رادا RADA، لامدا LAMDA، سنترال سكول Central School وبريستول أولد فيك - Bristol Old Vicولم يتم قبولي في أي منها. لقد كان لدي تصور عن مدرسة للمسرح يتم فيها -مثل في كنسية طفولتي- دمج الممارسة المسرحية مع ممارسة الروح. وكنت أطلق عليها بنوع من العظمة -ولكن غالباً بيني وبين نفسي- مدرسة حياة ريتشارد أرمسترونج. كنت أراني أديرها مثل

أستاذ عجوز ومحترم يساعد طلبته على دمج الموسيقى، المسرح، الغناء والرسم في شكل غريب يتكون برنامجه من الحياة ذاتها. إن الشرح الذي أعطيته عن مدرسة الحياة هذه خلال لقاءات الالتحاق بالمدارس لم تسترع انتباه الأساتذة الذين كانوا يوجهون لي الأسئلة.

اجتهد في صوتك، وستجد نفسك تجتهد في ذاتك

كانت زيارتي الأولى لاستديو روي هارت Roy Hartبشمال لندن في عام ١٩٦٧ بمثابة الإلهام. كانت الإجابة لحلمي الذي لم يعد فجأة ضرورياً. في هذا المساء، كان هناك قرابة سبعة عشر شخصاً في الغرفة. لم يغن أحد، لم يمثل أحد. بل أخذ الناس يتحدثون عن مشاعرهم، عن علاقاتهم، عن الروابط التي تجمعهم. كان ذلك شديد الغرابة بالنسبة لي، أنا الشاب المكبوت ذو الواحد والعشرين ربيعاً، ولكن ما جعلني أكرر العودة إلى الاستديو هو جودة الاستماع قبل أي شئ. لقد اكتشفت بعد ذلك أن الناس لا يغنون، يصدرون أصواتاً ويدرسون المشاهد والأغاني فحسب ولكنهم كانوا أيضاً يعدون نسخة كاملة من الشوارب Bacchantesلأوريديب. كان المبدأ الأساسي الذي ينظم هذه الجماعة الغريبة من الأشخاص هو: " اجتهد في صوتك، وستجد نفسك تجتهد في ذاتك". عندما نعمل على ذاتنا، فإننا نعمل أيضاً على صوتنا الذي يمسك بمفتاح الجانب النفسي. فالصوت هو عضلة الروح كما أن "الراقص هو الرجل الرياضي الذي أعده الرب" (مارتا جراهام). كانت كنيستي تقدم عالمين في قاعة واحدة: عالم الروح وعالم المسرح. بالنسبة لي، الأصوات التي نصدرها هي الصمغ الذي يربط هذين العالمين.

وكان عمل روي هارت موازياً للاهتمامات الاجتماعية، السياسية والفنية الخاصة بالعصر. فمن ١٩٦٦ وحتى ١٩٧٤، زار استديوهاتنا فوج غريب من المشاهير، وألقى تنوع الزوار الضوء على نوعية البحث المتخذ: الإخوة هوكسلاي Huxley، جورج ستينر George Steiner، إديث أوبرين Edith O'Brien، هارولد بينتر Harold Pinter، رد لينج RD Laing، جرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski، بيتر بروك Peter Brook، جيروم روبنز Jerome Robins، إيرين ورث Irene Worth، كولين ويلسون Colin Wilson، جون-لويس بارو Jean-Louis Barrault، الملحنين بيتر ماكسويل ديفيس Peter Maxwell Davies، كارلهاينز ستوكهوسن Karlheinz Stockhausen، هانس ورنر هينز Hans Werner Henze، هاريسون بيرتويستل Harrison Birtwistle. وقد أرسل جاك لونج Jack Lang، ميشيل كوكوسوفسكي Michelle Kokowski، لرؤيتنا، بمهرجان نانسي العالمي الذي كنا سنشارك فيه في عام ١٩٦٩.

خلال كل هذا الوقت، لم يتم التلفظ بكلمة تقنية.

خلال جولة في النمسا في عام ١٩٧٥، أي قبل وفاة روي هارت مباشرةً، تحدثت معه. قام بتهنئتي على تمثيلي في هذه الليلة، رغم أني كنت أشتكي من عدم اندماجي في الدور. نظر لي مبتسماً وقال :"ألم تسمع قط عن التقنية؟"

ما أستخلصه من تجربتي كأستاذ، هو إننا إذا ركزنا على التقنية وإذا جعلناها شرط مسبق للتمثيل الجيد، فلن نحقق الهدف. لازلت أتفادي هذه الكلمة وذلك نظراً لعلمي أن السفر الفردي ينتهي بأن يصبح ثرياً من شئ يمكن تسميته -إذا أردنا- بالتقنية ولكن يجب أن تأتي عملية التحرر أولاً.

على مدار ثلاث وثلاثين سنة من التدريس، لم أعط قط نفس الدرس مرتين. هذا مستحيل. إذا كنتم تعتقدون مثلي أن التدريس ينطلق من مبدأ أن المتعلم لا يعلم شيئاً -وهو موقف نافع ومفضل- فإن أمامكم جميع المعلومات اللازمة لتوليد عملية فردية. وسيصبح العمل في هذه الحالة اكتشاف وكأنه لم يسبق لأحد قبلكم أن تخيل البناء حجر بحجر. إن محاولة فرض رسم أو شكل واحد لهذا البناء لجميع طلبة الفصل لن تؤدي لشئ.

تحرر الفرد يقود إلى التقنية

أما بالنسبة لمعرفة إن كانت التقنية تحرر بالفعل الممثل، فإجابتي هي أن العكس صحيح. إن تحرر الفرد يؤدي إلى التقنية. في عملي، فالتمرين في حد ذاته لا يشكل أهمية كبيرة. وإذا كان أفضل تدريس يجد مصدره في عدم معرفة أي شئ، فمن المنطق أن يختفي ما نطلق عليه تمرين وأن يعاد ابتكاره في كل لحظة من التدريب. بعض الأشياء التي أقوم بها مستوحاة من روي هارت أو ألفريد ولفسون. أما الأخرى، فلقد ابتكرتها. إن التمرينات في حد ذاتها لا تثير الاهتمام. حدث وأن أعطيت محاضرة لطلاب درَّس لهم تلميذ سابق التمرينات. وجذب بعض الطلبة انتباهي في نهاية المحاضرة إلى أنهم لم يفهموا التمرينات قبل أن يطبقونها معي. إن التلميذ درس لهم التمرين وليس كيفية استخدامه أو تكييف شكله لتوضيح ممارسة ما. إن التمرينات هي هياكل البناء وليست البناء نفسه. ولكن، هياكل المنازل شأنها شأن التمرينات ليست هامة سوى إذا لبت طلب معين.

إن أفضل نصيحة حصلت عليها خلال إعدادي الخاص هي التالية:"تعلم الدرس ثم اغفله". إن الأمر ينص على نسيان ما تم تعليمه لنا، على أن نرى ما بقي منه وما استخلصه الوقت، وعلى ألا ننسى مطلقاً أن نشعر بسعادة ما نقوم به.

ميشيل مونيتا

أن تكون حرفيا، هذا انتصار

إن التقليد الذي أنتمي إليه مكون من التقليد المسرحي الكبير الخاص بالقرن العشرين ومن ذكريات طفولتي التي قضيتها في قرية في منطقة نابولي -العروض الدينية، والحفلات التي ينظمها الفلاحون. في كل مرة أشرع فيها في العمل مع ممثلين طموحين، أسألهم إن كانت بداخلهم الرغبة. ما هي الرغبة؟ أحدثهم إذاً عن وضع الرجل الذي لا يتحرك وينتظر أن يأتي شئ من الفلك. إنه وضع جميل للغاية لأن الانتظار يعني أنه ينقصنا شئ. نحن نرغب لأننا نفتقد شيئاً. إن هذا الثبات الديناميكي -وليس السكوني- يتوافق مع موقف القناع. فالقناع هو حصيلة الموقفين، في نطاق أنه يقترب من الثبات وفي نفس الوقت يحافظ على الرغبة.

الأمر الثاني الذي أبحث عن معرفته عن الطالب هو إذا كان شجاعاً، إذا كان يحب المجازفة. لا يوجد مسرح بلا مجازفة. إن ذلك يذكرني بفكرة إتيان دوكرو Etienne Decroux الخاصة بالإيماء :"إن القيمة المعنوية للإيماء، هي المجازفة". عند دوكرو، عندما لا يقدم الطالب عملاً جيداً فإن ذلك يعود إلى أنه لا يدفع المخاطرة إلى أقصى حد. كان دوكرو يقول له:"إنك جمهورية معتدلة".

البنيات الطبيعية للجسد

إنا نعمل على التقنية بالتفصيل خلال السنة الأولى التي تكون مخصصة لدراسة العلاقة المتداخلة بين مختلف أعضاء الجسد. وتحاول مدارس العالم

أجمع التوصل إلى البنيات الطبيعية للجسد. كما أنها تتمسك أيضاً بتطوير فكرة ادخار الحركة لفهم قيمة المجهود. إن الادخار والحركة شيئان متناقضان. إنكم تتذكرون حتماً هيبار Hébert، هذا العسكري الذي عمل عند كوبو والذي طور المنهج الطبيعي المكون من أفعال أساسية لازمة للرجل -القفز، السقوط، السير، إلقاء الأشياء- وهو منهج ساهم بالتالي في تطوير الرياضة. كان يريد أن يشعر الممثلين بضرورة الحركة. لقد حاول كوبو إيجاد تربوية جسدية مع هيبار، ومنذ ذلك الحين رفض إيقاعية جاك دالكروز Jacques-Dalcroze التي كانت تأتي بالنسبة له من الخارج وليس من الإيقاع الداخلي للممثل.

أقترحُ أيضاً على الطلبة دراسة مختلف أنماط الصراع: المجابهة الجسدية، الجودو والمصارعة اليونانية-الرومانية. إنها وسيلة للتعرف على مفهوم الوزن ولاستكشافه. نقوم أيضاً بالمبارزة لأنها تتضمن المبادئ ذاتها التي تحتويها بايوميكانيكية مايرهولد: الهدف، الـ otkaz[٢٥]، القوة، التوازن، التطبيق. إن العمل على المسافة بين المؤدين performers هامة لتحرير الروح -إذ يجب أن يفكر الرياضي بجسده وليس فقط برأسه. إننا ندرس الأقدام الأربعة وتطورها في الإنسانية وصولاً إلى القدمين من خلال مبارزات السكين التي تقتضي وضع رباعي الأقدام. إن من الأهمية بالنسبة لنا إيجاد المرادف الدرامي، الجمالي والأخلاقي للأنماط المختلفة للتدريب.

إلى هذا العمل، نضيف دراسة الرقص الشعبي المتلائمة مع البحث على الإيقاع. إن العمل يستلزم العديد من المجهودات. فإنه يقوم على نقيض الادخار

وذلك بهدف سماع الإيقاع الداخلي للجسد وجعله متوافقاً مع النَفَس. ويسمح الرقص الشعبي بإيجاد رابطة مع الأرض، مع القرع، مع النَفَس. إنه يسمح على وجه الخصوص بالتوصل إلى ضرورة الغناء والرقص مثل ما يحدث في حفلات الفلاحين.

إن كل ذلك يهدف إلى معرفة الذات، إلى معرفة الطبيعة الخاصة بكل شخص. يجب أيضاً رؤية الحياة الطبيعية، مراقبة العالم الذي يتحرك، يتوقف وينتظر. على الممثل أن يتدرب على أن يكون لديه فضول غريب تجاه الإنسانية لفهم تصرفاتها والاقتراب منها، فهذه التصرفات كثيراً ما تتكرر في التمثيل.

في هذه الكيمياء المسرحية التي تهدف إلى الاقتراب البطئ من القناع، يوجد دراسة للحركة الصناعية التي تتطور بالتقنية وبمبادئ الإيماء الجسدي والذي لا علاقة له بالبانتومايم. فالإيماء الجسدي لإتيان دوكرو تم وصفه بالـ"منهج الوحشي" من قبل جوردون كريج Gordon Craig في الأربعينيات. أعتقد أنها كانت مجاملة لدوكرو. إن الإيماء الجسدي في لحظة ما يتحول بالنسبة للطلبة إلى سجن. لقد كنت أنا شخصياً سجيناً لهذه التقنية. وتأتي لحظة يبدأ فيها الطلبة في التفكير في أنهم لن يفعلوا مطلقاً أي شئ مع تقنية صارمة كهذه. فالارتجالات لا تجدي والجميع يشعر بالكبت. وهنا فقط تخلق التقنية شيئاً لذيذاً. لكي نتذوق بعض الحرية، يجب أحياناً الشعور بالاحتجاز داخل سجن.

إن غالبية الممثلين حرفيون. إن التحول إلى الحرفية يكاد يكون غزواً. إن غزو الصفة الحرفية هي أساس العمل. فجأة يأتي إناس مثل نيجينسكي Nijinski،

أرتو Artaud، جوفيه Jouvetوبارو Barraultوتصبح الحرفية قصيدة شعرية في المكان. ولنذكر في النهاية جملة بسيطة للغاية لإليان جويون Eliane Guyonالتي كانت ممثلة ومؤدية بانتومايم عند إتيان دوكرو: "إن الحركة تولد في الثبات، والكلام في الصمت. الثبات والصمت هما نقطتي انطلاقي. يجب إذاً الإقامة في هذا الثبات وفي هذا الصمت".

ديديه أبادي

الأسس الفنية الضرورية وتطوير الفنان-الممثل

اكتساب معرفة الذات

إن الطالب الذي ينضم إلى المدرسة الإقليمية لممثلي كان ((ERACهو قبل أي شئ فنان. لقد تم اختياره لهذه الصفة وكل التدريس الممنوح له يهدف إلى تشجيع تطوره المتجانس وإلى إعطائه سبل التطور بلا توقف خلال حياته.

إن هذا الشرط الأولي يحدد مبدئين لنظام عمل مدرسة عليا من النمط المهني: أولهما الإعداد الفردي وثانيهما أن فصل الطلبة لا يتكون كمجموعة تفرض ذوبان الفردية ولكن كمجموعة يحركها الاستماع. على كل طالب أن يكون له وعي فردي بوجوده وبوجود الآخرين من أجل ضمان توافق الطاقة الجماعية.

ولا يجب النظر إلى التطوير على أنه اكتساب لخبرة ولكن لمعرفة "تكوين الذات". إن من هذا المنطلق يجب النظر إلى العمل على ما نطلق عليه الأساسيات.

ويميل عمل الممثل إلى الوحدة، وحدة الجسد، الصوت، الحركة، المكان والنص. ومن ثم، لا يجب فصل أي من العلوم عن الأخرى، وهو ما لا يستلزم بالضرورة اللجوء إلى معلم واحد ولكنه يتطلب تأثير متبادل وتام بين مختلف المتداخلين بالإضافة إلى علاقة دائمة مع التمثيل.

لا يوجد منهج، "حقيقة تربوية" ولكن اختيارات تتم من قبل كل مدرسة من مدارس الممثلين الكبيرة للإجابة على الأسئلة الدائمة التي يطرحها تطوير الممثل وإعداده. ويتم تحديد هذه الاختيارات وفقاً لفلسفة ما، لتاريخ محدد، ولمسار معين، وتعد هذه الاختيارات بمثابة عوامل مشتركة في تطوير البحث التربوي المرتبط بكل مدرسة مسرح.

أوتاد العمل على الأساسيات

على الممثل أن "يستشعر" ذاته العميقة، أن يعي الاحتكاك الجيد مع المكان وأن يكون في تكيف مستمر.

ويتم العمل الأول على الأساسيات من خلال الإيتوني ((eutonieوهو منهج طورته جيردا ألكسندر .Gerda Alexanderومن ثم، يقوم العمل على تمارين في غاية البساطة مثل "استشعار وملاحظة الجسد في حقيقته الفيزيائية وفي ارتباطه بالمكان الذي يضع نفسه فيه". ويتعلم الممثل أن يشعر بجلده، بعضلاته، بعظامه، إنه يكتشف اختلافات صلابة الأنسجة التي تكونه ووظائفها. إنه يتبين إفراط التوتر في بعض مناطق الجسد التي تسبب بطريقة آلية قصوراً في المناطق الأخرى. إننا نبحث عن تحرير التنفس اللاشعوري عن طريق التخلص من التوترات التي تعرقله.

ويعد الاستخدام الواعي لارتكاسات القيام المرحلة الثانية من العمل. إن ردود الأفعال الفطرية هذه تترجم رد فعل جسدنا للجاذبية التي تدفعنا نحو مركز الأرض. إن مراقبتها وتحفيزها تشجع استخدامها كبوصلة من شأنها إرشاد أبحاثنا. إن هذه الارتكاسات تعطي لكل من يتقنها قابلية تجاه العالم وانفتاح عليه. ويدعم توازن الذات وجود الممثل وقدرته على الشعور بالمكان الداخلي والخارجي لنفسه ولإشعاعها.

ويسمح هذا البحث بتحرير الجسد وبإدراك دور الحجاب الحاجز. ويتم دمج الصوت والحركة في هذا العمل المبدئي ومن هنا ينطلق تعليم الصوت. إن ممارسة الغناء توضح أصول الصوت، نقاط الرنين في الجسد ودور التنفس الطبيعي. إنه التوازن مرة أخرى -أي إلغاء التوترات غير المناسبة- الذي يمثل نقطة انطلاق الصوت. إن الأمر لا ينص على تحويل الممثلين إلى مطربين ولكن على إعادة وضع الصوت في التشريح والسماح بتطوره في تناغم وبصورة طبيعية. وكذلك فإن الأمر لا ينص على التصنع ولكن على إيجاد الأسس السليمة والطبيعية التي تعطي "الفعل" السليم، الواضح، بلا بذل مجهود غير مناسب. إن الغناء يمارس في آن واحد فردياً وثنائياً وثلاثياً، بهدف إدراك انتقال وإستقبال الصوت.

إن ممارسة الرقص من قبل الممثل يجب النظر إليه ليس على أنه جمالياً ولكن على أنه ذو مغزى دلالي. إن الحركة التي تبدأ من التوازن الإيتوني هي التي تكمل العلاقة المحفزة بالمكان. وتهدف ممارسة الرقص إلى إيجاد النقاط الطبيعية لانطلاق الحركة ولوضع الممثل في المكان وفي الـ"كل" المكون من طلبة آخرين.

ويضاف إلى هذه الممارسات الأساسية، العمل على القراءة والإلقاء وهو ما يعتبر "تشخيص" للنص.

إن دور الحجاب الحاجز، التنفس الحر والطبيعي، نقاط الرنين وإدراك الشعر هي ثوابت تلخص العمل على الأساسيات. وهنا أيضاً، فإن التمرين يتم بشكل منفرد ولكن يجب ممارسته مع الشركاء كي نتفادى قطع الجزء الجوهري لحقائق الممارسة، ألا وهو: نقل واستقبال الصوت.

الإيقاعات التربوية

ويستلزم إجمالي العمل على الأساسيات، الذي يجب إرسائه طوال فترة الإعداد بل وطوال الحياة، ممارسة منتظمة لتمرينات.

ويجب على هذا العمل المنتظم أن تمر به مراحل مكثفة يتم فيها من جديد استكشاف هذه الأساسيات، تجاوزها وتعميقها حتى يتم إدراج آلياتها بعمق عند الممثل. ويشجع التلفظ – الذي هو تدريس دائم متقدم بانتظام ومرتبط بالورش التكميلية – على هذا التعميق.

إن العمل على الأساسيات هو عمل فردي للغاية لأنه ينص على التطوير الشخصي للممثل الذي يعمل على حساسيته، على جسده وعلى علاقته بالعالم. إن هذه الأساسيات هي الجوهر الضروري لكل عمل على التقنيات التي قد لا تبدو قريبة (الإلقاء، القراءة، الخ). ويبدو بالتالي من الصعب التحدث عن "تقنية خالصة". فما من تقنية يمكن عزلها عن فعل التمثيل ولا عن التقنيات الأخرى.

إن كل تقنية تحاول التوصل إلى "معرفة تكوين الذات" التي تعد الحرية الأساسية للممثل.

ومن المهم، خلال الإعداد، مناشدة بعض المعارف التي تستلزم تجميع الأساسيات. إن ورش عمل عديدة تكمل التمرينات التي تتم على الأساسيات و من بينها عمل البهلوان أو المخرج وهو عمل يتطلب إدراك للذات وللقرارات الخاصة كما يستلزم نوع من التواضع تجاه المكان، الشئ والعالم.

نحو تربوية متطورة

إن العمل على الأساسيات لا يمكن أن يكون صيغة موحدة يتم تطبيقها بطريقة منهجية. فلا يجب أبداً إغفال أن إعداد الممثلين يتوجه لفنانين ويتطلب تكيف دائم. تكيف مع الطلبة ومع خصوصياتهم ولكن تكيف أيضاً مع المسرح أو بالأحرى مع مستقبله.

إن الممثلين الذين تم إعدادهم في المدارس يتابعون في المتوسط تدريس يصل مدته إلى ثلاثة أعوام. إنهم ينضمون إلى المهنة بعد أربعة أعوام وهو ما يعني أن كل إعداد يجب أن يتضمن في ذاته مبدأ تطوير المسرح. وهذه هو سبب أن على الدرسات العليا أن تكون في ارتباط دائم مع المهنة، مع أفضل ما فيها، مع مادة مستقبلها، بعيداً عن أية انشغالات مرتبطة بالسوق أو بالمكسب الفوري للممثل.

إن الفنان الممثل هو أحد شروط تطور المسرح. وهذا الفنان الممثل هو الذي يسعى كل إعداد لإثرائه.

ماريون نورث

الحركة كانعكاس للذات

أود أن أشاركـكم المبادئ الأساسيـة لتحليل الحركة الخاصة برودلف لابان Rudolf Labanوهي مبادئ نعمل عليها في مركز لابان. لقد توفي لابان في عام ١٩٥٨ بعد أن عمل عن كثب مع العديد من الممثلين، المنتجين، الراقصين، والفرق. كان اقتراحه الرئيسي هو أن تعبيرات الحركة الإنسانية مرتبطة بشدة بما نحن عليه كأشخاص. إذا كنا نعرف كيف يتحرك البشر، فإننا نعرف كيف يرقصون بما أن حركات الرقص هي امتداد للحركات اليومية. إن الحركة البسيطة ليدي أثناء حديثي ستصبح في الرقص حركة الذراع بأكمله. وبالنسبة للممثلين، فالحركات أقرب بكثير بلا شك من الحركات اليومية لأنها تدخل في روح الشخصية التي يجسدونها، ليس فقط على مستوى الكلمات المنطوقة ولكن أيضاً في طريقة نطقها، في طريقة العمل على النص وفي التصرف السلوكي.

إن استخدام الجسد، الأوضاع التي يأخذها وغاياته تعطي معلومات شديدة الوضوح عن الطريقة التي يسير بها الشخص. فكل منا لديه على مستوى الحركة خصائص شخصية محملة بالتعبيرات الخاصة. إننا نحلل نوعاً ما الأشخاص وفقاً لحركاتهم. ولكن يستحيل التوصل إلى تفسير مؤكد بما أننا شديدي التعقيد لكي تكون كل حركة مرتبطة بحالة نفسية محددة. إن منهج لابان يبحث عن تحليل الحركة. إننا نحاول أن نرى إن كانت الحركات متوافقة أم لا مع الخطاب. يحدث في بعض الأحيان أن نقول لممثل أنه غير مقنع لأن حركاته ليست متزامنة

مع الكلمات التي ينطقها. وبطريقة تبسيطية، نستطيع القول أن لوصف حركة في مجملها، يجب أن نعرف أي جزء من الجسد يتحرك ومع أي جزء آخر من الجسد يدخل في علاقة ومن أين تنبع الحركة.

وأحد المظاهر الهامة التي درسها لابان: سير الجسد في المكان. إن من المهم معرفة أين يتحرك الجسد. أثناء العرض، على سبيل المثال، هناك مكان الخشبة ولكن هناك أيضاً مكان الفرد والمكان الذي يفصلني عن الممثل الآخر. إذا اقتربت منه أكثر مما ينبغي، فسأطغى عليه وإذا ابتعدت عنه أكثر مما ينبغي فسأفقد الاتصال به. إن الأمر يقتضي إيجاد المسافة المثالية. إن موقعنا في الفضاء هام لرؤية مدى تدخل الجسد في تصنيع الحركة. هناك فرق دلالي بين الإشارة التي تتم من فوق الجسد، بعرضه، من أمامه أو من خلفه. ونفهم هذه الحركات المختلفة بفضل الخبرة التي لدينا والخاصة بدلالاتها.

يجب أن نطرح على أنفسنا عدة أسئلة خاصة باستخدامنا للمكان: كيف ترسم أعضاء الجسد أشكالاً في المكان؟ كيف تتحرك في الأماكن المرتفعة؟ كيف يستطيع وضع الجسد أن يعطي الإيحاء بأننا نبتعد عن الأرض عندما نشعر بالتحليق عالياً أو بالإذابة على الأرض عندما نشعر أننا في مستوى منخفض، حتى وإن كانت هذه التغيرات يتم بالكاد قياسها من ناحية المسافة؟ إن الاعتراف بأن وضع الجسد والحركة محملان بالمعنى توسع بطريقة معتبرة ريبرتوار الممثل.

إن ما أقوله بجسدي في المكان ليس بقدر أهمية الطريقة التي أقوله بها. إن طريقة الحديث تعطي صفة للنص وكذلك الأمر بالنسبة للحركة. إن الحركات

تشكل الجمل وتدعو التنفس. إننا نقوم بحركة في المكان ولكن الطريقة التي نؤديها بها تغير بوفرة معنى ومدى الحركة المشار إليها. إن التوقيت، صعوبة أو سهولة الحركة، دقتها، قوتها، وضع باقي الجسد يغير تعبيرها. إن التركيبات الجملية الموسيقية والوقفات هي أيضاً ذات مغزى. إذ تظهر مختلف مظاهر نوعية الحركة في الصوت، في وضع الجسد، في الإشارة، في تبادل الحوار، وفي التعبير عن الانفعالات، الخ.

يذكر لابان نمط حركي دائماً ما يستخدمه الإنسان: حركات الظلال. إنها الحركات اليومية التي تعكس حياتنا الداخلية والتي تؤدي في الرقص إلى حركات أكثر تعبيرية. يندر أن نجد وجه خالٍ من التعبيرات، وبالتعريف لا يمكننا أن نقوم بحركات ظلال بطريقة شعورية. يمكننا أن نلاحظها، أن نعلق عليها وحتى أن نشعر بها عندما تحدث، ولكن الاستخدام الواعي لهذه التعبيرات الصغيرة الخاصة بالوجه أو بهز الكتفين يشير إلى أنها لم تعد حركات ظلال لاشعورية ولكنها أصبحت أفعال مدركة. في المسرح، تلعب حركات الظلال دوراً هاماً لإقناع الجمهور بأن الممثل هو الشخصية التي يلعبها. إن على الممثل أن يدرك فكرة أنه يحمل حركات الظلال هذه معه. وعليه بناء تعريف واعٍ للشخصية كي يستطيع لاحقاً التعبير عنها بتلقائية وبطبيعية في أداء الدور.

يمتلك جميع الممثلين حقائب حياتية مختلفة، ولكن المعرفة الجيدة لطريقة عمل الجسد من خلال التعبير و من خلال خلق حالات مختلفة أمر ضروري. إن على الممثل إتقان مجموعة متنوعة من الحركات حتى يلجأ إليها خلال الاختيار الواجب اتخاذه -شعورياً أم لا- في بناء الشخصية. ففي معظم الأحيان، يتم

امتصاص الشخصية من قبل الممثل. وعلى العكس من ذلك، يحلل بعض الممثلين الشخصية من خلال النص ويبنون تدريجياً مجموعة الحركات، الظروف، الإشارة التي يرون أنها متوافقة مع الشخصية.

وإيجازاً، يستخدم الممثل جسده على الخشبة، في المكان الفردي، وفي العلاقات بين الممثلين الآخرين من خلال جمل من الحركات التي يختلف فحواها وشكلها. كان لابان يقول :"كلما زادت خبراتنا عن أشكال حركاتنا الخاصة، كلما زادت معرفتنا بأنفسنا وكلما زادت المخازن التي نستلهم منا".أي بطريقة أخرى، كلما كان لدينا مفردات، كلما استطعنا التعبير عن الأفكار.

نقاش مع الجمهور

رالف أليسون (جامعة كونكورديا، مونتريال): خلال فترة تدريسي التي بلغت ثلاثين عاماً، لاحظت عدة تغيرات سواء على مستوى جميعات الممثلين وعلى المستوى الثقافي أو على مستوى الطلبة. ما هي التغيرات التي لفتت انتباهكم على مر السنوات؟

سيرج أواكنين:إن الاختلاف الأساسي هو أن إعداد الممثل اليوم أصبح أكثر إدراكاً لمختلف الخطب المسرحية. في الماضي، كنا نعتبر الأشكال المسرحية شيئاً مكتسباً. كانت تندرج في نموذج متكرر نقبله كما هو. عندما كنت طالباً في أر ديكو Arts décoباريس، طُلب مني عمل ديكور مسرحي لأوديب. عدت بعد ثلاثة أيام لأسأل أستاذي:"أين ترغبون عرض أوديب وكيف؟ بالجراج، بالشارع، بمسرح يوناني، كمشهد على الطريقة الإيطالية، كمسرح إليزابيثي؟" . أذهله سؤالي لأن بالنسبة له كان الأمر واضحاً: إن أوديب يجب أن تعرض في الأوديون. بعد ذلك، ذهبت إلى جروتوفسكي. لم يكن مشهوراً عندما قابلته ولكنه أعطاني الإجابات التي كنت أنتظرها.

في هذا العصر، كانت الثقافة أحادية المصدر، لم يكن هناك أي شك أو قصور. أما اليوم، فثراء مدارس الفن في العالم

يرجع إلى إدراكنا لتعدد المنابع الثقافية والتأثيرات. هناك تداخل ثقافي للمصادر والمعارف وإدراك متنوع للخطب المسرحية. في جامعة كيبيك بمونتريال، لدينا مسرح من النمط الإليزابيثي، مسرح مواجهة، مسرح تجريبي، سبع عشرة قاعة بروفة، ولكن الأهم هو أننا لدينا أخصائي كاثاكالي Kathakali، أستاذ متأثر بجروتوفسكي، أستاذ نال إعداده في اليابان، أي أن لدينا تداخل ثقافي. إنها معجزة أن يكون لدينا مثل هذا التنوع. إن إعدادنا يدرك أنه ليس الوحيد وأن عليه بالتالي إنجاب أشكال وخطب خاصة. فاليوم، لا يمكننا فصل التقنيات عن الجماليات التي تتولد عنها. إن ذلك يستحيل حتى في أسوأ المدارس.

كريستال بونتيه: هل يمكننا في المدارس تدريس الخيال والإحساس؟

ديديه أبادي: خلال اختيار المرشح، ننظر عن كثب بالتأكيد إلى قدرته على تنمية خياله أو إحساسه. فالشخص ذو الخيال الضعيف تقل فرص دخوله في المدرسة.

سيرج أواكنين: يمكننا فقط استبعاد ما يسبب الخوف، مساعدة البشر على تجاوز مخاوفهم أمام أنفسهم وأمام الحياة. فعندما نقاوم بشكل ضعيف قصورنا الداخلي أو عندما تهدأ رغبة المعرفة –وهي رغبة شرعية للفنان– وعندما نخضع لفننا، يسيطر

الإحساس. ولكن ذلك لا يتم نقله. فالإحساس، هذا التقاسم غير الموجود كتقنية ولكن كاعتراف بالآخر، لا يكفي. إن على العرّاف أن يكون قادراً على إعادة إنتاج معجزته.

ميشيل مونيتا: إن دور المخرج والمعد في النقل الذي يقوم به ينص على إثارة نوع من الصراع مع الطلبة لدفع الرغبة والمُثُل بداخلهم. إن دور إعداد الممثل هو: محاربة الطالب لإخراج شئ منه. لدى كل إنسان في العالم إحساس ورغبة وخيال ولكن لا يتحول بالضرورة كل إنسان في العالم أجمع إلى شاعر. إن المعد عليه اكتشاف الشاعر ومساعدته على أن يصبح مستقلاً بالنسبة للمعلم. يجب أن يتخرج الطلبة من المدرسة مع ذاتية الأسلوب. ولكننا لا نتعلم الأسلوب ولكن مبادئ العمل. يجب التوصل إلى الأسلوب الشخصي.

الفصل السادس

الإعدادت المتوازية

بعض المدارس المستقلة تم إنشائها بهدف إعطاء إعداد للممثلين مختلف عن ذلك الذي يمكنهم الحصول عليه في المدارس المؤسسية. ماذا تجلب هذه المدارس المتوازية وتعجز المدارس الأخرى عن منحه؟ كيف يمكن دمج مكتسباتها -التي نعترف بسلامتها- في إعداد تقليدي؟ ما هي أسس هذه الإعدادت المتوازية؟

توماس براتكي، مدرسة جاك لوكوك الدولية للمسرح

مسرح الغد، من أجل تدريس الإبداع المسرحي.

جون جابرييل كاراسو، معد ومخرج، باريس

جاك لوكوك، نحو مدرسة لكل أنواع المسرح

بول لازار، وستر جروب، نيويورك

التمثيل في إطار الطليعة

جون فرانسوا دوزينيه، رابطة البحث في قاليد الممثل

التدريب عند مفترق مدارس التمثيل، آية آفاق للممثل؟

رون إيست، مدرسة المسرح الجسدي، لندن

إعداد مبدعين مؤديين

نقاش مع الجمهور

توماس براتكي

مسرح الغد: من أجل تدريس الإبداع المسرحي.

ضد مسرح مجزأ

قبل تناول تربية مدرسة جاك لوكوك، أرغب أن ألقي نظرة على العلاقات بين الإعداد المؤسسي والإعداد الذي يُقال عنه متوازي. فأنا لا أتفق تماماً مع أحد الأسئلة المطروحة في هذه الندوة، وهو سؤال:"في أي نطاق يمكن لبعض عناصر الإعداد المتوازي، خاصة المدارس التي يحتل فيها تدريس الحركة مكانة كبيرة، أن يتم إدماجها في التدريس المؤسسي؟". ينبغي أن ننطلق من مبدأ أن علينا التفاعل مع محيط مسرحي ثري، شديد التطور، وهو محيط يتطلب إعدادات كاملة. ولكننا لا ننصف هذا التطور إذا اعتقدنا أننا نثري عن حق الإعداد بإدخال بعض العناصر "الغريبة" تحت أشكال الدورات التدريبية المنتظمة. فتخصيص أسبوعين كل عام للاكومبديا دي لارت في مدرسة ما يماثل تقديم سوق تجاري كبير لعروض بيع إيطالية خلال بضعة أسابيع كل ربيع.

إن تطبيق مبدأ هذا التدريس ذي العناصر المتغيرة شديد الانتشار حتى في المدارس المؤسسية، وإن كان ذلك لا يرضي الطالب. فالعناصر غالباً ما ينقصها العلاقة العميقة والداخلية التي تربط بينها. وبذلك، تظل العناصر معزولة في الفضاء وتتحول إلى رموز لمفهوم تربوي عام أقل ما يقال عنه أنه غير كافٍ.

إن الطالب يتعرض لخطر كبير يتمثل ببساطة في نقله لشكل خارجي دون أن يفهم أو يستوعب بنيته الداخلية في الوقت القصير المعطى له. وبالتالي، فإن وسائل تعبيره لا يتم إثرائها بشكل حقيقي.

في الفيزياء الذرية الحديثة، لا تتمتع العناصر المكونة للذرة بأية قيمة ككيانات معزولة. ولكن يتم أخذها في الاعتبار على أنها مرتبطة فيما بينها. وفي نظرية الكميات، لا نتعامل مطلقاً مع "أشياء" ولكن مع العلاقة الديناميكية "للأشياء" فيما بينها. واليوم، لا تزال مجالات عدة رغم ذلك واقعة تحت تأثير التجزئة الديكارتية. ومن بين هذه المجالات، الإعداد الأكاديمي. إذ تتبع مدارس مسرحية عديدة هذا المبدأ الأكاديمي الذي أفرز الكثير من الأشياء ومن بينها الفصل العبثي بين تدريس الحركة من جهة وعمل النص من جهة أخرى. إن المسرح مجزأ إلى نوعين: مسرح الحركة من ناحية والمسرح النفسي من ناحية أخرى، وهذه التجزئة تؤدي إلى استحالة الوصول إلى مهارة تقنية خاصة بالحركة أو بالمسرح النصي الفكري الذي لا يستطيع إيجاد علاقة مع الجسد.

إرساء أسس جميع المسارح

وإذا تسألنا اليوم عن مسرح الغد، فعلينا -في إطار موضوع العلاقة بين إعداد الدولة والإعداد المتوازي- أن نطرح استفهام خاص بالتربية النظامية الشاملة وليس بالتربية القائمة على التبادل الافتراضي بين بعض العناصر المعزولة. إننا في حاجة إلى تربية أساسية تتعدى الفصل بين مسرح الحركة والمسرح النفسي، إلى تربية تستطيع إرساء أسس جميع المسارح بما في ذلك أسس مسرح لا نعرفه بعد.

وإحدى المدارس التي وهبت نفسها لهذا البحث هي مدرسة جاك لوكوك. إذ تبحث هذه المدرسة عن الكشف عن قواعد الإبداع المسرحي لطلبتها بطريقة تسمح لكل منهم باختيار طريقه الخاص لاحقاً انطلاقاً من معرفته العميقة بالقوانين الثابتة للحركة. إن الأمر لا ينص فقط على إعداد ممثلين ولكن على إعداد مبدعين للمسرح بالمعنى الشامل: كتاب، مخرجين، سينوغرافيين وممثلين. إن مدرسة جاك لوكوك تبحث كذلك عن مصادر الإبداع حتى تشارك في تكوين مسرح الغد. إن المدرسة تنطلق من معرفتها بالجسد البشري المتحرك لتبحث عن مصادر الإبداع في قوانين الحركة التي تنظم كل موقف درامي. فالحركة تغلب على كل شئ. وإذا كانت التيميات متغيرة، فإن بنيات التمثيل تظل مرتبطة بهذه القوانين .

التطابق بين الحركة الخارجية والحركة الداخلية

تم النظر إلى مدرسة جاك لوكوك لفترة طويلة على أنها مدرسة إيماء لأنها تناولت المسرح من خلال الحركة. ولكن هناك تطابق بين الحركة الخارجية والحركة الداخلية. وعلى ذلك فإن التمثيل النفسي والداخلي والتمثيل الجسدي للغاية لا يمثلان سوى شكلين مختلفين لنفس الحقيقة. إن نفس المبادئ الأساسية صالحة للشكلين.

ويمكن إيجاز الخطوط العريضة لمدرسة جاك لوكوك بالطريقة التالية: يتم تخصيص السنة الأولى في الإعداد لمعرفة الحياة من قبل الجسد الذي يؤدي الإيماء. إذ يبحث الطالب عن التماثل مع الديناميكيات المختلفة للحياة- العناصر، الحيوانات، المواد- التي ستثير بداخله انفعالات مختلفة. وبنفس الطريقة، يبحث الطالب عن الديناميكية الداخلية للألوان، للكلمات، للأصوات وللعمارة. وهذا البحث لا يعني مطلقاً عرضاً توضيحياً ولكن اكتشاف للانفعالات المخبأة في الحركة. يجب على العمل التربوي أن يدخل في هذا البعد الشاعري حتى يلمس الحياة بعيداً عن المظاهر الخارجية المبدئية. جعل غير المرئي مرئياً: هذه هي أحد أهم اهتمامات المدرسة.

وتعرض السنة الثانية الأوجه المختلفة للطبيعة البشرية وتواجه الطالب بالمجالات الدرامية الكبيرة للملودارما، للكوميديا دي لارت، للهزل، للغموض، للتراجيديا وللمهرج. وتحاول المدرسة، بعيداً عن الأساليب والمرجعيات الثقافية، إظهار محركات التمثيل المستخدمة في مختلف المجالات. إن معرفة محركات التمثيل تلك تسمح للطالب بتحويل الإبداع الشخصي المنتمي لعصرنا إلى شكل ملموس. خلال السنة الثانية، لا يقتصر الأمر على معرفة الحياة ولكن على إعطائها شكلاً جديداً، على إعادة إبداع المسرح.

وبالمدرسة، محاضرات في السينوغرافيا وورشة عمل على كتابة. ويتم ذلك في توافق مع التربية العامة للمدرسة التي تقترح على الطلبة تعميق إمكانياتهم كمبدعين. وعلى ذلك، تتبع المدرسة، في مختلف المجالات المتداخلة فيما بينها، فكرة تربية تبحث عن تطوير أشكال مسرح الغد في إطار اتصال دائم مع الطلبة.

جون جابرييل كاراسو

جاك لوكوك: نحو مدرسة لكل أنواع المسرح[26]

إن المكانة التي يتمتع بها السيد جاك لوكوك والتي تحظى بها "مدرسته الدولية للمسرح" تمثل تناقضاً. فهذا الرجل معروف دولياً ومشهور بنشاطه الكبير الذي يمتد أربعين عاماً في مجال التدريس وهو مشهور أيضاً بتأثيره على العديد من المغامرات المسرحية وعلى عدد من طلابه القدامى الذين أصبحوا يتمتعون أيضاً بشهرة كبيرة[27] . وفي نفس الوقت فإن واقع عمله التربوي وتعقده واتجاهاته العميقة وتدريسه المتجدد لا تزال أمور مجهولة بشكل كبير. فهنا وهناك نعتقد أننا نعرف جاك لوكوك مع حصر إسهامه في الإيماء التقليدي جداً وفي مسرح الكوميديا دي لارت Commedia dell'Arte المتكلف وفي كاريكاتير المهرج ذو الأنف الأحمر والذي يلعب بكرتين في الهواء!.

سأحاول إزالة جزء من هذا التناقض من خلال إجراء عرض مختصر لمدرسة جاك لوكوك وشخصيته وأسلوبه في التدريس. وسأضيف الإجابات التي قدمها (وبشكل أدق التي ألهمها لي) رداً على بعض الأسئلة الخاصة بعملية إعداد الممثل.

الرجل ومدرسته

تم تأسيس "المدرسة الدولية لمسرح جاك لوكوك" عام ١٩٥٦ في باريس. وهي مدرسة مستقلة وخاصة وذات بُعد دولي حيث تستقبل حوالي ثلاثين جنسية

مختلفة. وتتم عملية التدريس على مدار عامين. وهناك حوالي مائة طالب في العام الدراسي الأول حيث يتم اختيار ثلاثين منهم لقبولهم في العام الدراسي الثاني. وهناك عدد آخر يأتي لاحقا للدراسة في العام الدراسي الثالث المختص بالناحية التربوية والذي يهتم بإعداد الملتحقين للتدريس.

وبالنسبة لاختيار الطلاب فيتم بناء على الملف الخاص بهم. فالطلاب الذي تتراوح أعمارهم ما بين خمسة وعشرين عاماً في المتوسط لديهم بالفعل خبرة مسرحية وغالباً ما يكونوا قد تلقوا محاضرات عن المسرح في بلدانهم. والفصل الدراسي الأول يعتبر مرحلة اختبار يتم خلالها إجراء اختيار متفق عليه. أما الانتقاء الثاني فيتم في نهاية العام الدراسي الأول.

والهدف الرئيسي الرئيسي للمدرسة هو الإبداع المسرحي بجميع أبعاده. وبالتالي فالأمر لا يتعلق بمدرسة للأداء بالمعنى الشائع.

ومن البديهي أن تكون مدرسة جاك لوكوك متصلة بشكل عميق بشخصية وتاريخ مؤسسها. فجاك لوكوك انتقل من الرياضة إلى المسرح. فقد كان في البداية أستاذ للتربية الجسدية والتدليك الطبي قبل الاهتمام بالمسرح في أعقاب لقائه بالسيد جون ماري كونتي Jean-Marie Conty وهو صديق لكل من أنطونين أرتو Antonin Artaud وجون لويس بارو Jean Louis Barrault. وفي مدينة جرونوبل تعرَّف بعد الحرب على جون داستيه Jean Dasté الذي اختاره للانضمام لفرقته. وقد اكتشف لدى داستيه القناع النبيل (الذي أصبح "محايداً" بعد ذلك وهو العنصر الأساسي للأسلوب التربوي الذي سيطبقه لاحقاً) كما اكتشف أيضاً الأدب المسرحي الياباني "نو" "Nô".

وفي الفترة ما بين عامي ١٩٤٨ إلى ١٩٥٦ عاش في إيطاليا حيث خاض مجموعة تجارب ساهمت في تنمية تعلمه وتدريسه ألا وهي المسرح الجامعي ببادو " - "Padoueاكتشاف الكوميديا دي لارت (لقد قال أن هذا النوع من المسرح الخاص بروزانتي Ruzzanteأقل التزاماً بالكتاب مقارنة بمسرح جولدوني Goldoni)وصناعة وإنتاج الأقنعة مع النحات أمليتو سارتوري Amleto Sartori فضلا عن العمل مع جورجيو ستريهلر Giorgio Strehlerوإنشاء مدرسة بيكولو تياترو بميلانو ومصاحبة داريو فو ...Dario Foوخلال هذه الفترة اكتشف أيضا التراجيديا وعمل الكورس.

وعند عودته لباريس عام ١٩٥٦ قام بافتتاح مدرسته مع مواصلة أنشطته في الإبداع لا سيما مع جون فيلار Jean Vilarفي مدرسة الـ .TNPوسرعان ما اختار بشكل نهائي المجال التربوي وتفرغ بشكل كامل للتدريس.

رحلة تربوية

هناك ثلاثة أبعاد متكاملة ومتصلة بعضها البعض ومن شأنها تنظيم عملية التدريس في المدرسة. وهذه الأبعاد هي تحليل الحركة والارتجال والإبداع الشخصي (أو المحاضرة الذاتية).

وبالنسبة لجاك لوكوك فإن تحليل الحركة (وليس الحركات) هو بشكل رئيسي اسهام الخارج في الداخل في الوقت الذي يستلزم فيه الارتجال مساراً معاكساً

من الداخل إلى الخارج. وهذا الاستدلال الدائم هو أساس تدريسه. فهو يقوم بشكل أساسي بتنمية عملية الإبداع. لقد قال لنا جاك لوكوك "إن التدريس في المدرسة بمثابة رحلة". إنها رحلة مزدوجة في حقيقة الأمر. فهي رحلة رأسية في العام الأول ورحلة أفقية في العام الثاني.

والعام الأول مخصص بشكل رئيسي لمراقبة العالم وحركاته عن طريق الجسد الذي يقوم بالإيماء. والإيماء الديناميكي يجعلنا نذهب من الخارج إلى الداخل ومن الصمت إلى الكلام ومن النقطة الثابتة إلى الحركة ومن التوازن إلى عدم التوازن ومن إعادة التمثيل إلى التمثيل. إذ يتم دخول أعماق المؤلفات الشعرية المشتركة من خلال مطابقة العناصر والخامات والكلمات والموسيقى والشخصيات. ولذلك فإننا نبحث عن الحياد المقدم من خلال القناع المحايد. وفي نفس الوقت نصعد في مستويات التمثيل من التمثيل النفسي الصامت إلى التمثيل بقناع والمقدم بشكل مختلف. وننتقل من الابتسامة النفسية الأولى إلى "الموت من الضحك" في شخصية آرلكوين Arlequin في إطار التجريب التدريجي لكل الأنواع الممكنة.

وفي العام الدراسي الثاني نستكشف المناطق الشاسعة للدراما الجغرافية بحثاً عن الإبداع المسرحي. إذ نقوم بزيارة الميلودراما بمشاعرها الكبيرة والكوميديا دي لارت/الكوميديا الإنسانية وترتيباتها الصغيرة الخاصة بضرورة الحياة. ونقوم بالتساؤل عن الإنسان ومصيره عن طريق التراجيديا والكورس والبطل. كما ندخل مع المهرجين في الغموض البعيد والسابق واللاحق. وفي النهاية ومن

خلال العزلة الكبيرة نختم الوضع بمواجهة الذات والاحتقار الذاتي بحثاً عن المهرج الداخلي.

وهذا الاستكشاف الدرامي الجغرافي يتم بمقاومة الأنماط والصورة النموذجية و"الثقافية" التي يُكونها كل شخص عن تلك الأماكن المختلفة بحثاً عن المحركات المسرحية الأساسية التي تحركه. أما النصوص فيتم تناولها كشيئ تكميلي.

بخصوص الإعداد

إن خبرة جاك لوكوك وأسس تدريسه التي نقلها إليَّ تدفعني هنا لاقتراح عشرات الملاحظات المتوافقة مع بعض التساؤلات المطروحة خلال هذه الندوة.

معلم أم أستاذ؟ ما هو الفرق؟

يعتبر جاك لوكوك دون أدنى شك معلم على الأقل بالنسبة لي ولعدد كبير من طلابه. وهذا الأمر ليس لأنه يعيش كذلك أو يُلقب نفسه بذلك لقيامه بالتدريس. ولكن الأمر نابع من الطلاب أنفسهم الذي يرونه كذلك مع مرور الوقت. غير أنني ألاحظ أن البعد النظري لتدريسه المرتكز على الأستاذ لا يتلخص في قرار طلابه. إذ يظهر هذا البُعد في الأسلوب الخاص جداً في تعامله معهم. ففي نفس الوقت نجد تقارب كبير جداً وبُعد كبير جداً. وهناك أقوى تشدد مصحوب بأكبر اهتمام بكل شخص. وتمكُن جاك لوكوك يتمثل في القدرة على التمتع بالحزم بخصوص الشروط العالمية للمسرح مع التمتع في نفس الوقت بالمرونة مع شخصية الطلاب أنفسهم.

وعندما التقيت به مؤخراً أكد لي داريو فو أن جاك لوكوك "لم يتمكن قط من وضع ترتيب للفوضى الجسدية (بداخله)" وأنه من خلال إدراكه لذلك فإنه قام على النقيض بتشجيعه على تحويل "ضعفه إلى قوة" "وجعل انحرافه أسلوباً". وهو مثال لموقف خاص بمعلم أكثر منه أستاذ....

نقل المعرفة؟ أي معرفة؟ وأي وسيلة أو وسائل نقل؟

من المؤكد أن الأستاذ يعرف أشياء لا يعلمها الطالب. وأي مفهوم آخر - لا سيما المفهوم الذي يدّعي أن "الشك الأساسي" فقط هو الشيء القابل للنقل - يميل إلى إلى الغوغائية. لذلك فإن التدريس لا يعني مطلقاً نقل هذه المعرفة بطريقة متطابقة - مثلما يقوم عداء مناوب بتسليم عصاه لزميله - ولكنه يتمثل في اقتسام المعرفة مع الطالب في إطار بحث مشترك معاد ابتكاره دوماً عن حقيقة التمثيل. يقول لنا جاك لوكوك "إن المواجهات التربوية ليس لها أي معنى". يجب أن نكون "جنباً إلى جنب" ورؤية العالم (والمسرح) معاً لاستخلاص الأفكار. وفي هذا البحث المشترك يقوم المدرس بالتدريس والطالب بالترقي.

مدرسة المسرح أم مدرسة الحياة؟

ما هي العلاقات التي يمكن إرسائها بين تدريس المسرح والحياة بشكل عام وحياة الطلاب بشكل خاص؟.

بالنسبة لجاك لوكوك تعتبر مدرسة المسرح دون أدنى شك مدرسة الحياة من حيث المعنى المزدوج للكلمة. فهي أولا مدرسة لملاحظة العالم وحركاته واختلافاته

وتنوعه نظراً لأن المسرح (والفن بشكل عام) لا يُعتبر تمثيل عادي للعالم ولكنه انعكاس له وهو انعكاس يستحيل تحقيقه بدون اللجوء إلى الحياة كمرجع. وبالتالي فإن العام الدراسي الأول في المدرسة يندرج كلياً في هذا البُعد الخاص بالبحث وإعادة المعرفة.

غير أن المدرسة تعد أيضاً مدرسة الحياة بالمعنى الذي كان يقصده جون ماري كونتي في كتابه "صناعة أحياء" أي مدرسة للراحة والمتعة والسعادة. ويقول لنا جاك لوكوك "أريد أن يكون طلابي بشكل جيد سواء في الحياة أو على خشبة المسرح" دون إبداء أقل طموح للعلاج النفسي. والتأثير الإجباري بالكلام "وصرخة الذات التي يتم التعبير عنها في الألم" هي أمور ليست مدرجة في برنامج المدرسة. فالمسرح عبارة عن تمثيل. والتمثيل متعة (حتى وإن كان اكتسابه في بعض الأحيان هو ثمن لصعاب جمة!). فمدرسة المسرح هي مدرسة الحياة التي يتم تمثيلها. وهو تمثيل حي!.

أي خيارات؟ أي معايير؟ وأي طرق؟

هل ينبغي على مدرسة المسرح اختيار طلابها؟ وبأي طريقة؟. وبخصوص هذا السؤال الهام الخاص بالاختيار يجيب جاك لوكوك بعدة طرق.

فهناك أولا ضرورة الأخذ في الاعتبار لعمر المتقدم بحيث يكون في المتوسط خمسة وعشرين عاماً – أي العمر الذي تكون فيه خبرة الحياة قوية بالقدر الكافي (أكثر من خبرة المسرح) حتى يتمكن الطالب من القيام بالرحلة المقترحة دون حدوث مشاكل كثيرة بخصوص الهوية الشخصية. غير أنه قد يحدث لبعض

الطلاب المختارين عدم التوافق مع المدرسة (والعكس صحيح!). ولتفادي ذلك (أو لحدوث ذلك) يجب اعتبار الأشهر الثلاثة الأولى فترة اختبار يمكن خلالها فسخ العقد سواء من قبل الطالب أو من قبل المدرسة.

فضلا عن ذلك كان جاك لوكوك في نهاية العام الدراسي الأول يجري لقاء شخصي مع كل طالب لإبلاغه بقرار الأساتذة بخصوص قبوله أم لا في العام الدراسي الثاني. وهذا القرار يعتبر قراراً نهائياً ولكنه قد يخضع في بعض الأحيان لمفاوضات. ومن ثم فإن القلق بخصوص استكمال الدراسة بعد انتهاء العام الدراسي الأول يؤدي إلى حدوث توتر والتزام خلال مرحلة العمل. والطلاب قد لا يبقوا العامين بالكامل وهو ما قد يحدث في بعض مؤسسات الإعداد.

وفي النهاية فإنه في إطار كون المدرسة جهة خاصة أي غير مجانية فإن هناك عنصراً آخر للاختيار ويتعلق بقدرة الطالب على إيجاد وسائل تمويل مصاريفه الدراسية من خلال أموال شخصية، منح، وظائف صغيرة ...الخ.

ما هي محتويات التدريس؟ وأي "برنامج"؟

لا تستطيع مدرسة المسرح تدريس المسرح بأكمله وبعالميته وكذا الأشكال غير المعروفة لمسرح المستقبل المرجو تحقيقه على يد الطلاب. وبالنسبة لجاك لوكوك فإن محتوى التدريس لا يركز بشكل أساسي على أشكال المسرح ولكن على القوانين العالمية لحركة وتنظيم المسرح وعلى القدرة على الإنتاج ما هو صحيح وما هو غير صحيح والتمييز بينهما. فجميع عناصر الرحلة تتجه نحو هذا الهدف.

إن تدريس المسرح لا يعني نقل المحتوى ولكن إرساء علاقة بين القوانين الأكثر عالمية للمسرح والتفرد الأكثر خصوصية للطالب. ولتحقيق ذلك فإنه لا غنى عن تنظيم دقيق جدا للتدريس بشكل يفوق الاحتياج لبرنامج.

وبعيداً عن تلك الاعتبارات يبدو لي أن جاك لوكوك يقوم أيضاً بشكل غير مباشر بتدريس "ما هو عليه" أكثر من تدريس "ما يفعله" أي موقف ودقة وغموض ونظرة وإدراك وثقة وبحث والتزام وآداب وتواضع...إنها عناصر كثيرة نجدها لاحقاً لدى العديد من الأشخاص الذين درسوا في مدرسته.

أي "تمثيل" يتم تدريسه؟ وعن أي "تمثيل" نتحدث؟

يقوم جاك لوكوك بتدريس التمثيل الإبداعي والتمثيل المسرحي في نفس الوقت.

والمقصود من التمثيل الإبداعي هو انعكاس للعالم وحركاته وانفعالاته عبر جسد الممثل. ويقول لنا جاك لوكوك "ليس من المهم التعبير عن الذات العميقة للشخص الذي يقوم بالتعبير". فالتمثيل هو انعكاس للعالم الخارجي بصورة شخصية بالضرورة في حالة تحقيقها عن طريق الجسد الفردي لكل شخص. فالتمثيل هو التفاعل.

غير أن التمثيل في المسرح يجب أن يكون مسرحي أيضاً أي يندرج في مستوى التمثيل الخاص بفن المسرح. ولتحقيق ذلك فإن الممثل بحاجة إلى اختبار "محركات" التمثيل المسرحي فضلا عن مختلف اللغات الجسدية التي تسمح

بتحقيق هذه الأبعاد. الأمر الذي يمثل بشكل أساسي الرحلة الجغرافية الدرامية المنفذة في العام الدراسي الثاني.

مدرسة للفن أم للمهنة؟

هل يتعين على المدرسة أن تكون مرتبطة بمسرح خاص وأن تسعى لجعل الطلاب محترفين فوراً؟. من المؤكد أن كل مدرسة مسئولة تهتم بتشغيل طلابها. غير أن المسيرة التربوية لدى جاك لوكوك لا تتخلى قط عن أي شيء لصالح هذا الاهتمام. فمن الأفضل أن تكون المدرسة مبتعدة عن الاهتمام المهني المباشر وأن تكون بمنأى عن متطلبات وأساليب الوقت وهو ما يُعبر عنه جاك لوكوك بعبارة "أن تكون المدرسة كالغواصة في المنطقة الوسط للعمل تحت المتابعة". وليس من المستحب أن تكون المدرسة الإبداعية متصلة بمسرح واحد تحت طائلة إعداد الطلاب لهذا المسرح فقط!.

ويذهب جاك لوكوك أبعد من ذلك بالنسبة للبُعد الذي يريد إرسائه بين المدرسة والعملية الإنتاجية. فهو لا يتعلق فقط بالفضاء ولكن بالزمان أيضاً. فقد كان يقول لنا "ادخلوا المدرسة ثم انتظروا سبع سنوات. فمن خلال مرحلة الحضّانة تلك ستدركون (أو لن تدركوا) ما إذا كان ذلك مفيداً لكم أم لا؟". إن مدرسة المسرح هي مدرسة غير مباشرة ومختلفة. فهي تعمل لمكان آخر وللغد. والخبرة أكدت صحة هذا المبدأ.

مدرسة المجموعة أم الفرد؟

من المؤكد أن مدرسة المسرح طبقاً لجاك لوكوك هي مدرسة للفرد حتى وإن كان هذا الفرد لا وجود له على المسرح إلا من خلال المجموعة ولصالح المجموعة. فكان يقول في أوج فترة الإبداع الجماعي: "تقبل عزلتك قبل تكوين مجموعات". لهذا السبب تنتهي المدرسة عند العزلة الكبيرة للمهرج.

لهذا يتم دوماً البحث عن البعد الجماعي. وجاك لوكوك يشعر بسعادة خاصة عندما يتعاون طلابه فيما بينهم لتكوين فرقة مسرحية تضم أفراد مستقلين ومسئولين. لقد قالت لي مؤخراً طالبة في العام الدراسي الثاني "سوف نفترق ولكن في أي مكان سنذهب إليه في العالم ستظل مجموعتنا كورس واحد".

ثقافة و/أو طبيعة؟

أكد البعض خلال هذه الندوة على البُعد الثقافي لإعداد الممثل. والعديد من مدارس المسرح تقدم لطلابها مجموعة متنوعة من النظريات والأساليب المسرحية ابتداء من ستانسلافسكي إلى مسرح "نو "Nô الياباني ومن بريخت إلى أرتو. ويجب على كل طالب تكوين نفسه وسط هذه الجزر المتنوعة للنظريات والممارسات. وجاك لوكوك يقترح مسيرة معاكسة تماماً. فالطبيعة تسبق الثقافة. وإذا كانت الأفكار ونظريات المسرح تستطيع (في بعض الأحيان) المساعدة على الإخراج فإنها تمثل بشكل عام عائقاً أمام تمثيل الممثل وبشكل خاص الممثل الشاب أثناء فترة إعداده. والنظرية تعد عديمة الفائدة للاعب يحاول تطبيقها. وقوانين المسرح هي قوانين طبيعية أكثر من كونها قوانين ثقافية. والزمن العالمي

للطبيعة يتعارض مع الزمن المحدد للثقافة. ومثلما يقول لنا جاك لوكوك "الجسد يدرك أشياء مجهولة للرأس". وهذه المعرفة هي الشيء الأول.

الفن والعلم

وفي النهاية يتعلق الأمر بشكل كبير بالعلاقات بين الفن والعلم. فهل التمثيل يعتبر فناً أم علماً؟.

من وجهة نظري هناك مفهوم خاطئ وراء طريقة طرح السؤال. فمن جانب ليس هناك علم مطلق مكون من معارف مؤكدة ودراية ويقين. ومن جانب آخر هناك فن غير مؤكد وغامض يبحث دوماً عن نفسه وعن هويته. والفن والعلم يشتركان في نفس الوقت في كونهما أماكن للمعرفة والقوانين والتقنيات ومناطق البحث والغموض والإبداع. وبالتالي فإن الفنانين والعلماء هم في نفس الوقت فنيين ومستكشفين.

ومن هنا فإن مسألة الإعداد - سواء كان فنياً أو علمياً - تتعلق بالعلاقة التي سيتمكن كل طرف في مجاله من إرسائها بين المعرفة والغموض وبين التراث والإبداع. إنه موضوع كبير...

تلك هي بعض الأفكار التي راودتني بشكل كبير عن الرحلة التي قمت بها مع جاك لوكوك خلال الأشهر العديدة التي أمضيناها معاً لإصدار كتاب "الجسد الشاعري[٢٨]". فهذا العمل يتناول مفاهيم جاك لوكوك بخصوص الإعداد المسرحي.

نحو مدرسة لجميع المسارح.

ملحوظة: منذ كتابة هذا النص قمنا بتنفيذ مع جاك لوكوك فيلم وثائقي عنه مكون من جزئين لقناة Arte وهما بعنوان "رحلتي جاك لوكوك" (إخراج جون نويل روا وجون جابرييل كاراسو). وقد توفى جاك لوكوك في ١٩ يناير ١٩٩٩ . ولا تزال مدرسته تواصل نشاطها.

بول لازار

التمثيل في إطار الطليعة

ما هي صفات الأداء المطلوبة لتنفيذ مثل هذا النوع من العمل الخاص بالمجال الذي أنتمي إليه وأقصد مجال "المسرح التجريبي" في نيويورك؟. إن فرقتي المسرحية "بيج دانس ثييتر Big Dance Theater" تنتمي في الغالب لفئة الرقص - المسرحي. وفي المقابل فإن أغلبية الأعمال التي أشاهدها في المسرح التجريبي تتضمن خليط من المسرح والموسيقى وتصميم الرقصات.

إن نشاط المسرح التجريبي الخاص بنيويورك يحظى بتقدير كبير في القارة الأوروبية بشكل يفوق ردود الفعل في شمال شارع ١٤ بمنهاتين. وبالنسبة لمن لا يعرفون هذا التقسيم الجغرافي والفني لمسارح نيويورك فإن هذه المنطقة الواقعة شمال شارع ١٤ يوجد بها المسارح التقليدية والتجارية وهي مسرح Broadway و off-Broadway. وأنا لست بالغريب تماماً عن هذا العالم بما أنني مثلت فترة قصيرة بهذا المسرح بجانب العمل في السينما والتليفزيون ولكنها أماكن أتجول فيها "كسائح سعيد". فعندما أتولى الإدارة أو أقوم بالتمثيل في أعمال تحتوي على خليط عجيب من الرقص والمسرح والموسيقى أشعر براحة تامة.

إعداد مؤديين

سوف نرى كيف يمكن لممثل الغد داخل فرقة أعرفها جيداً - وأعني فرقتي - أن يقوم بتنمية الخبرة التي يحتاجها لمثل هذا النوع من العمل الذي نهتم به. وفي

الوقت الحالي أواجه بفظاظة هذا السؤال نظراً لأن ممثلة في فرقتنا تركتنا مؤخراً بعد أن عملت معنا لسنوات عديدة وكانت تتمتع بجودة لا مثيل لها. فعندما كنت أبحث عن بديل لها أدركت بشدة - وأستطيع أن أقول بألم - ما كانت تضيفه لعملنا كمؤدية. وقد تركتنا قبل تسعة أشهر على العرض الأول لمسرحيتنا الجديدة. وكنا آن ذاك في أوج العملية الإبداعية. ولإيجاد بديل لها بحثنا عن راقصة لديها تقنية جيدة في الرقص الحديث للقيام بالمتطلبات التقنية الخاصة بإبداعاتنا. وكان ينبغي أيضاً على أن تكون المؤدية الجديدة متوافقة مع المسرحية التي لم تُكتب بعد والتي ستُصنع من خلالها وحولها. وبالتالي كان يجب عليها الرقص كراقصة ولكن عدم التشبه بها وعدم الأداء أو التفكير بطريقتها. باختصار بدأنا نهتم براقصة اعتبرناها فريدة من الناحية التقنية ومبتكِرة جداً على صعيد إبداع خامات جديدة. وكانت تتقن الغناء مما كان ميزة هامة. وفي المقابل تبددت فرحتنا عندما قامت بأداء مقطع من النص. فعلى الرغم من كون هذا الأداء ناجح في حد ذاته إلا أنه ينُم عن أسلوب تمثيل مخالف لما نقوم به.

ومن خلال مجهود الكاستنج الأول هذا المُشجع وغير المثمر أدركت أن الحل الخاص بإعداد مؤدي مناسب لعملنا سيستلزم مقاربة لها مسارين في دراسة الحركة. ففي هذه المقاربة سيقوم الطالب المؤدي باكتساب خبرة تقنية كبيرة في الحركة ولكنه سيواجه أيضاً التحدي الخاص بالتخيل والإبداع ولاسيما المساهمة في نقل الرقصة في إطار غير راقص. فعلى سبيل المثال يمكن أخذ مشاهد من مسرحيات لا تستلزم الرقص مع المطالبة بالبحث عن وسيلة لإدراج الرقص بطريقة متوافقة بحيث لا يستطيع المشاهد تخيل المسرحية بدون هذا البعد

الخـاص بتـصـمـيم الـرقـصـات. ويمكن أيضـاً عكس المعـادلة والبـدء مـن رقـصـة وإضافة نص – موجود أو مُعد لها- بحيث يمتزج تماماً العنصران معاً.

راقصون لا يرقصون

إن المواصفات المثالية للإنسان المُركَب الذي نبحث عنه كبديل للمؤدية المطلوبة يتمثل في واقع الأمر في شخصية غير راقصة ولكنها قادرة على الرقص. وإذا ما رأينا كل الرقصات التي قامت فرقة "ووستر جروب" Wooster Groupبتصميمها وأدائهـا منذ بداياتهـا على سـبيل المثال نـلاحظ أن مـا من مؤدي يمكن اعـتبـاره راقصاً بالمعنى الدقيق. وفي مسرحيات ريتشـارد فورمان تنتمي كل حـركة للرقص دون أن يلجـأ قـط هذا الرجل إلى راقص واحـد. والقـاسم المشـتـرك بـين هؤلاء المؤديين هو تمتعهم بسهولة الرقص بمستويات مختلفة دون إدراك ذلك.

وفي مجال التمثيل أكثر منه في مجال الرقص كانت لدي فـرص أكبر لإيجاد مـرشـحة بـديلة للمؤدية التي كانت لدينا. لماذا؟. فمـا هو نوع التمـثيل الذي أبحث عنه لدى شـخـصـيـة غيـر راقـصـة ولكنهـا تجـيـد الرقص؟. ربما كنت أبحث عن شخص غيـر ممثل ولكنه يمثل على الأقل بمعنى أن يتمتع المؤدي بسـهولة التمثيل الخـاص بالمـمـثل دون إدراك ذلك. والمـمـثل الذي لديه نيـة عـمـل أداء من خـلال اللجوء إلى أعماق نص مقدس أو سكريبت قـد يصبـح مرتبكاً أو مـحبطاً في نظام إبداع مثل نظامنا. فـالأمر يتعلق بمعـرفة كيف يمكن تعـديل مهاراته لتصبح مفيدة في عملنا.

والنص لا يتواجد قبل أن يصبح محور بناء المسرحية. وعندما يولد النص لا يكون عادة سوى جزء وسط أجزاء أخرى من الموسيقى ووسط عناصر مسرحية أخرى. وبالتالي يُطلب من ممثل المسرح التجريبي إعداد مسار تمثيل متجانس ((through line) العبور مختلف أساليب التمثيل - من سرد ورقص وأداء وغناء - فضلا عن نسج روابط بين هذه المكونات المختلفة في عرض واحد. وبهدف الإبحار بنجاح في هذه المياه المتنوعة يجب أن ينجح الممثل في صنع منطق داخلي من الخرسانة يشمل مقطع من أحداث غير أدبية وغير سردية في بعض الأحيان. وسلطة الممثل المرتبطة بالوضوح الذي يتناول به ما يحدث هي بشكل ما الشيء الذي يتأصل لدى الجمهور ويوجهه لا سيما إذا لم يكن هناك سرد يرتكز عليه. وفي عمل فرقة Big Dance يميل السرد إلى الاختفاء بطريقة غريبة في بعض الأحيان. وهذا الأمر يستلزم وجود ممثلين قادرين على تحريك العديد من الأجزاء العائمة من قصة والإبقاء عليها على قيد الحياة حتى يتمكنوا في النهاية من الإبحار معاً.

أن يكون بطبيعته مثيراً للاهتمام

إن السؤال الحقيقي هو التالي: أي نوع من التمثيل يجعل أوتوماتيكياً جزء من السرد والرقص والموسيقى قطعة حية؟. إن الإجابة على هذا السؤال تجعلنا نبتعد بعض الشيء عن كل ما قد نكتسبه من عملية الإعداد. ونوع العمل الذي أصفه لا يستلزم بالضرورة من الممثل مهارات نقل أحداث خيالية ودرامية مثل شخص عائد من جنازة والدته أو شخص فاز بمليون دولار أو شخص تصالح مع شقيقته المتخاصم معها منذ زمن طويل. والعمل التجريبي يتجه إلى فن مسرحي

يرتكز بشكل أكبر على الخيال والكوميديا أو السخرية أكثر من ارتكازه على السرد. ومنذ تخلي المسرحيات التجريبية عن الطموح الخاص بجذب اهتمام الناس من خلال قصة رائعة، أصبح هناك احتياج مُلح للمؤدي لأن يكون بطبيعته مثيراً للاهتمام. والفائدة الكامنة في غموض الأشخاص هي جانب أساسي في العديد من الأعمال التجريبية. وهذا الأمر لا يؤدي بنا إلى إعلاء قيمة الإعداد لأنه يبدو من المستحيل تقريباً إرساء منهج من شأنه إعداد أو تطوير أشخاص جذابين!.

تفادي اتباع مقاربة ما

قال ريتشارد ماكسويل المؤلف والمخرج المسرحي المعروف: "أنا أميل لاستخدام ممثلين ليس لديهم أي إعداد أو لديهم قدر ضئيل من الإعداد أو على استعداد للتخلي عن أي إعداد قد يكون لديهم بالفعل. وأنا أعتقد أن المدرسة تمثل خبرة هامة للشخص ولكنه من المفضل وجود برنامج دراسات عام يتضمن تنوع مقاربات تمثيل متناقضة وذلك لأنه يجعل الممثل في حالة تساؤل. والإعداد في الكونسرفاتوار يوفر مقاربةالنظرية الكلية في الفلسفة مع الاتجاه إلى صنع بعض الثوابت بخصوص مهنة الممثل. وعندما أنهيت الدراسة في المدرسة اتجهت لتكوين فرقة - وهي فرقة كوك كانتري ثييتر كامباني Cook Country Theater Companyفي مدينة شيكاغو- والتي تخصصت في إعادة بحث قواعد المسرح".

والسيدة كيت فالك المؤدية الرائعة في فرقة Wooster Groupاستطاعت في السنوات الماضية تنفيذ برنامج إعداد للممثلين المراهقين وهو برنامج معروف

باسم "معهد الصيف" أو الـ .Summer Instituteوهي تصفه كنموذج إعداد مستوحى طوعاً من الأسلوب الذي تنتهجه فرقة Wooster Groupفي إعداد مسرحياتها. "كل يوم يعمل اثني عشر طفلاً مع فنان مختلف ويقدمون بعد ذلك المادة المنتجة خلال العمل. وبطريقة ما يتعلق الأمر بأخذ ما تم عمله وإدراجه في شكل عرض قصير يركز على تطوير التخصصات المختلفة في العمل. ويقوم مجموعة من الفنانين بالعمل في شيء محدد بينما يجهل المؤدي العنصر الذي يتعلق به إلى أن يعمل مع الخامة نفسها - من رقص أو موسيقى أو فيديو - وذلك بطريقة مختلفة تماماً عما كان سيقوم به في المسرح لخدمة المؤلف. إذ أن أفضل طريقة لرؤية كيفية قيامنا بالعمل هو تنفيذ ذلك العمل".

وفي الختام أقول بأن المؤدي الذي يرغب في العمل في مجال المسرح التجريبي يتعين عليه مقاربة الإعداد بشكل متناقض. فمن المهم التعرف على مجموعة حركات ومقاربات تمثيل متناقضة ولكن من الضار اتباع تخصص واحد فقط في هذه المقاربات.

جون فرانسوا دوزينيه

التدريب عند مفترق مدارس التمثيل

آية آفاق للممثل؟

إن وصف "الإعداد المتوازي" يبدو لي أنه يشير ضمنياً إلى خطوة بديلة طبيعية وبالأحرى هامشية. وأنا أُفضل أنا والسيدة لوسيا بنساسون وضع مدرسة ARTAعند مفترق مدارس التمثيل.

يجب على الممثل أن يتعلم كيف يصبح معلماً لنفسه

مما لا شك فيه أن تجربتنا في فرقة "مسرح الشمس" الـThéâtre du Soleil قد ساهمت في تحديد تمسكنا الأول بفكرة مدرسة تُعتبر بنية أساسية لإجمالي المسرح بحيث لا تستهدف فقط عملية الإعداد ولكن أيضاً تجديد أعضائها والاستعداد للمستقبل. وإلى جانب الرغبة في التوفيق بين التعلم والتجربة تضاف فكرة الأفق الخاص ببحث المقاربة الخاصة بدور الممثل وفقاً لعمليات واعية.

وما من أحد بإمكانه اعتبار أن التمكن المنهجي من عملية الإبداع هو أمر يتعلق في النهاية بالمخرج. غير أن ستانسلافسكي قد أبدى بالفعل أسفه لنقص استقلال الممثلين من خلال اكتشافه أن أغلبية الممثلين "يأتون إلى البروفات لتأمل إبداع المخرج"[٢٩]. والأشخاص الأكثر قرباً لنا مثل أريان منوشكين Ariane

وأناتولي فاسيلياف Anatoli Vassiliev وباتريس شيرو Patrice Chéreau يشعرون بالأسى لأن الممثلين لا سيما الفرنسين لا يعرفون كيفية الاستعداد وهو أمر ناتج عن نقص أو فقد لتخصص أساسي. Mnouchkine

وهل يجب التذكير بأن أغلبية رواد فن الإخراج المسرحي في القرن العشرين كانوا أساساً ممثلين. وقد أصبح الكثير منهم من كبار التربويين. لذلك فهم لم يساهموا فقط في إعادة التفكير في المقاربة الخاصة بدور الممثل. فقد قاموا بتعديل المفهوم والممارسة الخاصة بمهنة الممثل على صعيد تعاونه مع المخرج. وهو تعاون وليس تبعية والفرق بينهما كبير. فالمخرج هو المسئول الأساسي عن العمل وليس هناك ما يجعله بالضرورة رئيس الممثلين نتيجة امتلاكه للمقومات والخبرة التي تخول له هذه المكانة. فعلى سبيل المثال يمكنه اثبات انه سينوغرافي أفضل من كونه مديراً للممثلين. وبالتالي ليس من المؤكد ضمان العمل الجيد للمدرسة فقط من خلال التدخل المتتالي للمخرجين حتى وإن كانوا مشاهير. ففي الواقع يتعين على الممثل أن يكون معلماً لنفسه.

وإلى جانب مسألة اللجوء إلى نماذج واحتمال مخالفتها، تظهر مشاكل معقدة بخصوص الاكتساب وتدريب الممثل على تقنيات الحضور المتوقعة والإعداد المنهجي لمقاربة الدور والتي يجب أن تكون قابلة للتعديل وهو ما تؤكده عملية مواجهة الأعمال الفنية الجديدة. وإلى جانب ذلك هناك مشاكل أخرى متمثلة في قدرة الممثل على الدخول والخروج سريعاً من أي موقف وهي قدرة مرتبطة بمدى استعداده لتنفيذ مختلف متطلبات مخرجين المستقبل. ومن جهة أخرى فإن إعلاء قيمة العمل الحرفي للممثل يؤدي إلى التساؤل حول تقنية فنه بخلاف الخطب الخاصة بالتمثيل الذي يُثني على ما نعجز عن وصفه.

ومن خلال صعوبة تنفيذ منهجية على الرغم من البحث عن مناهج، فإن فكر المدرسة كما نتصوره في مدرسة ARTA يحاول التوصل لبعض الإجابات على تلك الإشكاليات. وعلى غرار عملية تنظيف سفينة، فإننا نشعر في بعض الأحيان بالرغبة في التوقف للتخلص من التصنُّع وتنقية المسار لاسترجاع الإحساس والحماس الأول. وفي إطار كونها مكاناً للبحث والعودة للمصادر فإن مدرسة ARTA مفتوحة أمام الممثلين المحترفين سواء كانوا فرنسيون أو أجانب. وفي المقام الأول لا تُعتبر مدرسة ARTA مدرسة للإعداد المبدئي. وباستثناء التجربة الموجهة للشباب المتراوحة أعمارهم بين ١٤-١٨ عام والتي بدأت منذ عامين وتتعلق بالاكتشاف العملي للمسرح لا يوجد في مدرسة ARTA فصول أو محاضرات بالمعنى الفعلي على مدار عام كامل. إذ أنه طبقاً لصيغ متنوعة تصل مدتها في المتوسط لأربعة أسابيع يتم تقديم ورش عمل تحت إدارة ممثلين تربويين نعتبرهم من بين أكبر الأساتذة الذين تم إعدادهم على كبرى مصادر التمثيل الخاص بالمسرح العالمي.

رؤية مكان آخر لإدراك تقاليدنا الغربية بشكل أفضل

عندما قامت السيدة كلير دوهاميل Claire Duhamel بتسليمي الإدارة عام ١٩٩٩ لاحظنا معاً أن بعض تحديات الإعداد ليست بالضبط كما كانت عليه منذ عشر سنوات لا سيما على صعيد التحديات التي تتعلق بتطور العلاقات بين الشرق والغرب. ففي الواقع عندما قامت كلير دوهاميل ولوسيا بنساسون Lucia

Bensassonفي يونيو ١٩٨٨ - بتشجيع من أريان منوشكين - بتأسيس رابطة البحث عن تقاليد الممثل برئاسة بول لويس مينيون Paul Louis Mignon، كان من المهم في المقام الأول تحرير الممثل من إعداد غربي محدود من شأنه تجاهل كبير للغة الجسد أو اقتصار معرفة تقاليده على التمكن فقط من الخطابة. ومن ثم فإنه في إطار اختلاف الثقافات وتعدد الأشكال أصبح يتاح للممثل إمكانية توسيع أدواته في التمثيل سواء الخيالي أو الجسدي من خلال حضور تدريب دقيق على التقنيات التقليدية بحيث يؤدي التمرين غير المحدود إلى تداخل التمثيل مع الغناء والرقص والأكروبات وحتى الصراع في بعض الأحيان.

وأعتقد اليوم أن المدارس المؤسسية مثل الكونسرفاتوار تهتم بإعطاء مكانة كبيرة للتخصصات الجسدية المستوحاة بقدر ما من نموذج التقنيات التقليدية ولا سيما الشرقية. وفي إطار عدم إمكانية الاستفادة دوماً من حضور الشخصيات الهامة، أصبحت هناك سهولة أكبر - في فرنسا على الأقل وفي الجامعات - بخصوص حضور محاضرات الكوميديا دي لارت Commedia Dell'Arte والكثاكالي Kathakaliوالكابويرا Capoeiraوتدريبات با دوان جينج Ba Duan Jingأو فنون كي جونج .Qi Gongهذا ولا يمكن تعلم الكيوجين Kyôgenأو الكثاكالي أو الأوبرا الصينية في شهر واحد. لا يهم إذ أن اكتشاف طرق العمل الموروثة من الممارسات القديمة يساعد في غالب الأمر على وضع مسافة لعادات الممثل الشخصية.

غير أنه يبدو لي بالفعل أننا لا نستفيد بالقدر الكافي من المراسلات بين كبرى مدارس التمثيل حتى يتسنى لنا معرفة التقاليد الغربية والتمكن منها والتي تبدو

لي مـرتكزة بشكل خـاص على الارتجـال وتلقين النص وتخـزينه جـسـدياً. وفي المقابل فإن معـرفـة كل شيء وتراكم التـدريبات التي نرغب أن تكون دوماً حـديثة ومميزة فضلا عن تعدد التقنيات المقترحة قد يؤدي اليوم إلى ظهور نتيجة سيئة لتدريس متنوع وغير متجانس ولا يستلزم بالضرورة أن يكون الممثل موهوباً مما قد يدفعه إلى نسيان الأهداف الرئيسية مع عدم الاهتمام سوى بالمسائل الشكلية رغبة منه في التطبيق الجيد للتمارين.

وفي القـرن الرابع عـشر قـام زيامي Zeami أستـاذ مسـرح "نو" Nô بتـذكيـر طلابه بأهميـة أن يأخـذ الممـثل الوقت الكافي حـتى يُشكل بدقـة قـدر الإمكان دميته. وهذه الدمية قد تبقى دمية جميلة جامدة إذا نسى الممثل نسج الخيوط غير المرئية ليكون المتحكم فيها وإعطاء حياة لجسدها عن طريق أطراف أصابعه المرئية بالكاد.

ومما لا شك فـيـه أن أسلوب التـدريس الشـرقي يركـز أكـثـر على التـقليـد والتشكيل الجسدي المعتمد على البروفة والتدريب. وبالتـالي هناك عملية تعلم طويلة تبـدأ غـالبـا في الطفولة. ومع هذا وعلى نقـيض الأفكار المسلم بهـا فـإن الأسـاس ربما يكمن بشكل أكبـر في اكتسـاب مجموعة من التقنيات التي لا غنى عنها ويكمن بشكل أكبر في التساؤل الذي قد ينشأ عن نقل ممارسة نضجت على مدى طويل نتيجة الملاحظة والخبرة المنقولة عبر أجيال الممثلين.

وبالتـالي وبعيـدا عن استيعـاب القـواعـد فـإن العمل سيـركـز على الصلة التي تربط بين الأجزاء المتضمنة لحركات جسدية وغناء وكلام. ولكل غاية يجب إيجاد

الدافع الحقيقي لها وتغذية المونولوج أو الموسيقى الداخلية لضمان التوافق بين النظرة وحركة اليد ووضع القامة والخطوة بهدف إعطاء أقصى تعبير على مدار تغيرات الموقف. ومن ثم سنبدأ بقياس مدى ترابط الحركات الجسدية بأسلوب العرض وكيف أنهما لا يمكن الفصل بينهما.

وبدون البحث في الحال عن الفاعلية، نهتم أيضاً في مدرسة ARTA بإعطاء الممثلين الوقت الكافي للشعور والاستيعاب قبل الفهم لأن ذاكرة الجسد تعد مرحلة حاسمة للخطوات التي ترتكز جميعها على القناعة بأننا لا نشعر فقط بالجسد ولكننا نفكر أيضاً عن طريق الجسد. لقد كان هنري ماتيس Henri Matisse يقول: "يتمثل عملي في استيعاب أشياء. وبعدها يخرج العمل. أنا لا أقوم بطلاء الأشياء. أنا أقوم فقط بطلاء العلاقات بين الأشياء"[٣٠].

وإلى جانب تبادل أو مقارنة التجارب في إطار مستقل عن أي ضرورة إنتاجية، فإنه من المهم أيضاً لنا توجيه الممثل على صعيد رغبته في دراسة سلوك مهنته أو تطور ممارسته الفنية. وتعتبر مدرسة ARTA مكاناً للتساؤل حول الفن ومهنة الممثل الذي يستفيد ليس فقط من لحظة العمل الفعلية على خشبة المسرح ولكن أيضاً من الوقت الذي تتضح فيه الخبرة عند اللجوء إلى الكتابة. وبالتالي استطاعت مدرسة ARTA عن طريق مادتها العلمية أن تُشكل مفترق أبحاث مفتوح أمام الطلاب الذين يجدون فيها فرصة للملاحظات العملية وإجراء تبادلات مع الفنانين الموجودين في المدرسة.

التدريب هو إعداد لمسرح متطور

وفي النهاية فإنه من خلال وضع التدريب عند مفترق مدارس التمثيل فإننا نسعى اليوم لمواصلة مسيرتنا الخاصة بالتجريب وتأمل تقاليد الممثل في إطار قناعة تامة بأن أي تدريس للمسرح يجب أن يعطي تغييراته الخاصة به. والقصص الهندية لناتياساسترا - Natyasastraالتي تعد دون أدنى شك أقدم قصة معالجة في المسرح - توضح لأي مدى تم سن القواعد منذ القدم بهدف احتمال مخالفتها. وعملية النقل في حد ذاتها تنعش التقاليد.

ومن خلال التمسك عند عرض برامج ورشنا بضرورة أخذ دروس من الخبرات السابقة لإعادة التفكير والاهتمام بإعادة صياغة الفكر الذي يحركنا فإننا نسعى بذلك لتأكيد الأهداف التالية:

١ - التشكيل والإحساس والتدريب: تناول الدور بقوة

يتناغم كل عُرف كبير مع حركة الجسد في المشهد. وهو يهذب الإيماء ويضبط النظرة ويميز الصوت بطريقة خاصة. وبما أن العُرف يطور طريقة التنفس ويلطف الصوت فإن التدريب يدلك الجسد ويجعله خفيف الحركة ومرن. وتكرار مجموعة من الإيماءات يؤدي إلى الانتقال من إدراك الحركة بروابطها المتعددة إلى التمكن من مجموعة الإيماءات تلك مما يؤدي بعد ذلك إلى اكتساب الحركة الأوتوماتيك التي توفر الراحة و"تضفي الشكل الطبيعي للمشهد". وبالتالي من خلال دقتها تؤدي متابعة المقطع الحركي والصوتي بشكل متناقض إلى إطلاق الحرية للخيال مع إعطاء أهمية خاصة للأحاسيس. وفي واقع الأمر

يساعد التمسك بتنويع التعبير عن أدق التفاصيل على إدراج أفضل للمشاعر المُمثّلة بذاكرة الجسد. وبالتالي يتمسك الموجه بتحديد الترجمة المسرحية لمختلف تدرجات الإحساس. ومن ثم يمكن بعد ذلك تناول غاية وصياغتها عدة مرات في نفس المقطع بهدف تقديم مختلف أوجه أداء نفس الموقف. وفور استيعاب أي طريقة لترجمة التفاصيل الدقيقة لغاية ما عن طريق الجسد، ما من شيء يحول دون اقتراح متغيرات أخرى وبالأحرى القيام بدوره بابتكار نظم جديدة. وهنا يقوم صاحب التشكيل في نهاية الأمر بتخطي تقنية الرقص أو الغناء إلى تجربة فنية لجمهور واعي ومساعد أكثر من كونه متفرج.

٢- مساعدة الممثل على تصور أدواته

إن التعلم يوضح التداخل بين الجسد والفكر. وبالتالي فالأمر لا يقتصر فقط على اكتساب تقنيات الحادة ,إذ أن الانفتاحات الخيالية والمقارنات بين الشرق الأقصى والغرب قد تكون فرصة لاكتشاف كأمام مرآة للجانب الغريب والبعيد والحضاري والهمجي الكامن بكل شخص.

٣- حث الممثل على فتح طرق الإعداد الذاتي

إن إرساء جسور بين مختلف التقاليد قد يساعد الممثل على اكتساب أفضل للمفاتيح الضرورية لممارسة أنشطته. كما أن إمكانية استعارة طرق مختلفة يسمح بالتدريب على مقاربات مختلفة للدور وبالتالي إيجاد أفضل طريقة شخصية للاستعداد لأي عمل مسرحي.

٤- التساؤل عن نظم النقل

وإلى جانب خبرة الأساتذة، من المهم التساؤل عن فكرة إدارة الممثلين وما تتضمنه من تنوع. وإذا كانت أغلبية وسائل التدريس التقليدية مرتكزة على التقليد والاستيعاب والمصاحبة الفردية المستمرة، فإن التداخل المنظم مع الممثلين الحاصلين على إعداد غربي مبدئي يدفع الأساتذة في المقابل لإعادة التفكير في أسلوب تدريسهم لإخراج المبادئ الأساسية. هذا ولا تستبعد فكرة العرض نظرية "توليد الأفكار". إذ أن ثراء التجربة يرتكز على الانتقال المتواصل بين التقليد والذاتية. وقد نكون على أتم استعداد لاستقبال ما يقوله الفنان، الأمر الذي يشعره بسعادة الاتصال. ألا نتعَرف على أستاذنا من خلال ذلك الشخص الذي يساعدنا بشكل أفضل على تطويرطفولة الفن والحفاظ عليها بداخلنا؟.

إن التمكن أو على الأقل معرفة شروط التمثيل المرتكزة أولاً على نماذج قد يساعد على تشكيل طرق أخرى للسرد وحث الخيال وابتكار أشكال جديدة فضلا عن إيجاد أفضل توافق للجسد مع التمثيل المصحوب بالموسيقى والرقص. ومن ثم فإنه من خلال مساعدة الممثل على إعداد أدواته يساهم التدريب في تطوير المسرح.

رون إيست

إعداد مبدعين مؤديين

المسرح هو جسدي بطبيعته

نتحدث عن "التصميمات المتوازية" في مجال الإعداد المسرحي. اسمحوا لي أن اتساءل عن مفهوم "التوازي". فما كنت أقوم به منذ فترة وجيزة كان يمكن تسميته "بالبديل" أو "الهامشي" أي باختصار نوع مستقل.

ففي السبعينيات تم الاعتراض على مصطلح "مسرح جسدي" لأنه كان شيء غير محدد. وأنا أدرك سبب قيام المرشحين لمدرستي بسؤالي عن ماهية مصطلح "مسرح جسدي". ولكن عندما بدأ الجامعيون بإرسال بريد إلكتروني لسؤالي عن تعريفي لكلمة مسرح جسدي قلت لنفسي أن الأمل في بقاء هذا المفهوم كان محدوداً. فبالنسبة لي يعتبر المسرح جسدي بطبيعته.

ومنذ بضعة أعوام كانت الانتقادات المطروحة أثناء انعقاد مهرجان إيدينبورج تأسف لعدم وجود مسرحيات أصلية في إطار وجود اقتباسات فقط. وهذا الموقف ربما يكون ناتج عن سياسة حكوماتنا ولكنه ربما يرجع أيضاً لتصرفاتنا. ففي واقع الأمر هل نحن متحفظون إزاء إعداد مسرحيات جديدة؟. هل تقاليدنا تجعلنا خجولين؟. فإذا أردنا أن يكون لنا مستقبل يجب لهذا المستقبل أن يجعل مسرح الإبداع محوراً لفن المسرح. ولكن كيف يمكن إعداد ممثلين لمسرح لا وجود له بعد؟. إنها المشكلة. وبالتالي بدلاً من إعداد ممثلين أنا أقوم بإعداد مبدعين مؤديين.

ففي التسعينيات عندما كنت أعمل مع جاك لوكوك في مدرسته، كنا نشاهد معاً مشهد ارتجالي مبتكر تماماً وهمس لي قائلا: "مدستي هي مدرسة للمؤلفين". وهو لم يكن يعني مؤلف بالمعنى الحرفي للكلمة ولكنه كان يقصد مبدع مؤدي. وبالنسبة لي كان شكسبير مبدعاً مؤدياً مثل موليير Molièreوديبورو Deburauوشابلن Chaplinوماميه Mametوفو Foولوباج Lepageوماكبورني McBurney.وبالطبع هناك أيضاً مخرجين مثل بريخت وبروك ومنوشكين والقائمة تتعدى ذلك بكثير. فهم لا يمثلون بدائل أو مسيرات متوازية للتقاليد المسرحية لأنهم هم محور المسرح نفسه.

أنا أبحث عن ممثلين مرئيين

عندما أقوم بإدارة مسرحية جديدة أو عندما أحضر تجارب الأداء أجد أن بعض الممثلين فقط يجذبون انتباهي. وهم ليسوا بالضرورة الأفضل أو الأكثر توافقاً ولكنهم أشخاص أرغب بالفطرة في العمل معهم. وهم ليسوا مجرد ممثلين ولكن فنانين. فهم لديهم شيء يقولونه ولديهم وجهة نظر يدركون كيفية استخدامها. إنهم مرئيون. وبالنسبة لي هذا هو أساس المسألة.

ولن أدخل هنا في التفاصيل الشكلية لعملية الإعداد التي أقوم بها ولكنني أرغب في تناول بعض الأشياء حتى يكون لديكم تصور للوضع. إن عملية الإعداد التي أقوم بها لا تعتبر إعداداً بسيطاً. فنقطة البداية هي الجسد. والإعداد يشمل ثلاث مراحل هي التعريف الجسدي بالصورة ونقل هذا التعريف الجسدي

إلى التمثيل وتحويل هذا التمثيل إلى أسلوب شخصي ومسرحي على هيئة عرض. إنها عملية مخططة وتراكمية في نفس الوقت. والعمل الذي نقوم به هو عمل أصلي. فالمشاركون يأتون من جميع أنحاء العالم. وهم يتميزون يومياً من خلال العمل ويقومون بإعداد ثلاثة عروض سنوياً. وقد أوضحت هذه العملية في كتاب "الصور المتحركة" (.(Moving Imagesوما أرغب اليوم في مشاركتكم إياه هو بعض الملاحظات المتراكمة على مدار خمسة وعشرين عاماً من التدريس بخصوص طبيعة تلك العملية.

الجانب النفسي الجسدي والإبداعي

إن الجانب النفسي للجسد والجانب النفسي الفيزيائي هو أمر ديناميكي واعي وفائق الذكاء فضلا عن كونه دليل على الفطنة. وفي المجتمع بشكل عام يتم التقليل من قيمة الذكاء المخطط والفيزيائي باستثناء في حالة ارتباطه بالرياضة. ويعتبر الخيال الإبداعي الذي يعد صوت الذكاء التخطيطي هو أساس الجانب النفسي. فهو لا يعطينا قط ما نريده وما هو مؤكد وما هو مألوف، ولكنه يعطينا دوماً ما نحتاجه لمواجهة تحدي ما في وقت ما. وأنا أشجع في مدرستي احترام قوة الخيال الإبداعي. وإذا ما أصبحنا نقاد وسلبيين وإذا ما شعرنا بالخوف أو الإنزعاج من الصور التي يقدمها لنا الخيال فإن هذه الصور ستختفي من شعورنا حيث ننتقل من منطق تفكير مخطط إلى منطق مبسط وذاتي النقد. وهنا تتوقف غريزة الإبداع. وكل فنان مبدع خاض هذه التجربة.

وأنا أقدم محيط إعداد يتم فيه استبعاد أي أحكام. فهذا المحيط يحترم الشخص ويركز على خبرة التعلم الجسدي. فهذا النوع من الخبرة أشبه بتعلم السباحة: إذ أنه فور اكتساب الخبرة يمكن تنفيذ ما تعلمناه دوماً.

وبالنسبة للتحليل النقدي فهو يأتي دوماً بعد التجربة ويجب تناوله دوماً ببعض السذاجة كما لو كان الأمر يحدث لأول مرة. ومن ثم فإن تجميع الخبرات والتحليل في محيط إبداعي يسمح للطالب بأن يُحَوِل الشيء غير المرئي إلى شيء مرئي من خلال إبداع صورة شعرية رنانة. وبما أن هذا العمل شخصي فإنني لا أشجع المنافسة. والتحدي المتجدد يومياً يكون على مستوى المسرح ويتمثل في تحقيق طاقة الممثل في هذا الفضاء. هذا هو العقد القائم بين المشاركين والمعلم.

الخوف الضروري

تعتبر المجموعة شاهدة على العمل الإبداعي لكل فرد. ومع تطوير كل فرد تظهر وجهة النظر الشخصية والخوف الناجم عن الإدراك المتنامي لامتلاك صوته. إذ أن امتلاك الصوت يعني مسئولية معرفة الاستخدام الجيد له. غير أن الفرد يخاف من عدم التمكن من تحقيق ذلك. وهذا الخوف هو خوف غريزي. وبما أن الخوف هو أساس ضروري للعمل، فإن عملية الإبداع تصبح عمل بطولي ويجب الاعتراف بها علناً. وعملية التدمير تصاحب غالباً هذا الخوف الضروري لعملية الإبداع. ومحاولة التخلص من عملية التدمير تلك لا قيمة لها وتدفع الطالب في أغلب الأحيان إلى التخلي عن حلمه. وبالتالي يجب اعتبار عملية

التدمير جزء ضروري من الديناميكية. وهذه الديناميكية تتميز بتوازن المتناقضات وبعملية شد وجذب من شأنها الحفاظ على هذا التوازن الحي والنشط والمُنتج. وفي نهاية المسار فإن جميع المشاركين ينجحون في تنفيذ هذا التعلم بفضل التجارب التي خاضوها أثناء عملية الإعداد بحيث يتحولوا من طلاب إلى زملاء. وعلى صعيد عمل المدرب ليس هناك مكاناً للمشاعر. إذ يتعين عليه أن يعرف متى ينسحب من التمثيل.

إعادة اكتشاف التقاليد

إن المسرح المنبثق من هذا النوع من الإعداد يعد مسرحاً مبتكراً جداً. فهو يعبر عن وجهة نظر جيل المستقبل. وهو ليس فريد تماماً بما أنه ليس هناك شيء فريد حقاً. ففي واقع الأمر يتم استكشاف أساليب مسرحية دون الانجذاب لتقاليدها. لقد كنت محظوظاً لأنني كان لدي طلاب لهم مفاهيم ثقافية مختلفة ويتكلمون لغات مختلفة. والتقاليد المسرحية التي ينضم إليه الطالب تعتبر جديدة تماماً لطالب آخر. وبالتالي فإنه يتعين عليه إعادة اكتشافها. هذا ويتم ببساطة شديدة إدخال كل أسلوب مسرحي في عملية الإعداد مع اعتباره وسيلة لإبداع عمل فريد. والتقاليد المسرحية تصبح في النهاية عُرف شخصي. فكل طالب يستخدم أسلوب مسرحي لإعطاء شكل لما يقوله عن عالم اليوم. وهو يقوم بتجربة كل أسلوب خاص مع خوض التحريض الديناميكي الأساسي الكامن في هذا الأسلوب وذلك بسذاجة وإدعاء المهرج. ومن ثم فإنه من خلال تجربة البنية الأساسية للأسلوب يستطيع الطالب استخدامه لإنجاح عمله. وبالتالي يتواصل تطور العملية التربوية من خلال إعادة اكتشاف التقاليد عن طريق الطالب.

وفي هذا الإطار فإن استخدام القناع يعتبر شيء مفيد. فهناك قناع الهجاء وقناع الكوميديا وقناع المهرج. والقناع يلغي أي تجميل للتمثيل. فهو يجرد ويكشف ويصنع الوحدة والشفافية والصدق ويسمح بتفادي الأفكار التقليدية التي تظهر عندما تتحصر الصورة في الخطوط الرمزية الرئيسية. وعلى الرغم من كون القناع قديم قدم المسرح نفسه إلا أن الاستخدام الشخصي جداً له يجعله يحيا كل مرة في إطار تميز تام. فهو يشجع الشعر. إذ أن استخدام القناع يعني الالتزام بضرورة إيجاد وجهة نظرنا المسرحية الشخصية لا سيما إذا كنا نرتدي القناع الخاص بنا. وربما يكون ذلك وقتاً صعباً على المبدع لأن ما يبدعه دوماً يجعله في دهشة. فهو ليس ما يتوقعه قط. وشخصيته كممثل ليست كما كان يعتقد والمهرج الخاص به ليس كان كان يتوقع. وأنا أعشق لحظات الاكتشاف تلك. فهناك بعض الصدق الذي ينبثق من هذه اللقاءات الأولى مع شخصية مسرحية ومن المهم جداً ملاحظة ذلك. والعملية التي أصفها هنا تتمثل في رحلة جسدية داخل مسار تحليل متصل بحركات أكروباتية. فالأمر لا يتعلق بحركة مبسطة.

ومن المهم جداً معرفة كيف يتم ترجمة كل ذلك في عملية الكتابة. والرحلة تبدأ بحكاية. وإعطاء حياة للحكاية يُشكل أساس اكتشاف العلاقة بين السرد والفعل. وهذا الأمر يتأكد على مستوى توظيف انفعال أو دراما أو صورة درامية أو تراجيدية. والطريقة النى نشعر بها بالانفعال من الناحية العقلية والجسدية تكون دوماً عميقة. والمعلم يبحث عن تفصيل ما في هذا العمل وعن فعل غير معلن. والأفعال الخاصة بالشد والجذب المرتبطة بالتمثيل – الواقع بين القوى

الإبداعية والقوى التدميرية - هي أفعال تتجسد في العرض نفسه. إنها مؤشر تصنُع الذكاء المخطط.

وكل فرد يحصل على تقييم لعمله ولعمل المجموعة بحيث يتم تطوير "معنى العمل الجماعي" دون وجود تبعية. والاحتياج للمنافسة تم استبداله بالالتزام بمختلف وجهات النظر. وبالتالي يصبح العمل مهنياً لأن الطلاب يعملون داخل عملية تعتبرهم أشخاص بالغين لهم مسئولية كاملة. إذ يصبحوا فنانين عن حق في إطار احترام بعضهم البعض بشكل أكثر. ورؤية تحقيق ذلك يعطي شعور بالرضاء التام.

وبرنامجي التربوي متوافق تماماً مع رؤية كل شخص ينفذه. والعقد بين المعلم وكل طالب هو عقد مباشر وشخصي. وهو يتجدد يومياً. وأنا أيضاً ممارس وأعتقد بصفتي معلم أنه من الضروري تطوير الطريق الخاص بكل فرد. فكيف يمكنني العمل مع فنانين آخرين إذا لم أكن أعمل أنا شخصياً كفنان؟. لقد قال لي جاك لوكوك في يوم من الأيام أنه يعتبر الإعداد عملية أداء. وأنا فخور بنقل هذه الروح وهذا العُرف في عملية الإعداد التي أقوم بها.

نقاش مع الجمهور

ريتشارد أرمسترونج. ما هي المدرسة المتوازية؟. إن أي مدرسة تقوم بتطوير مجموعة معارف ومتطلب الإبداع هي مؤسسة تعمل على إعداد مبدعين. ويبدو لي أنه يجب بالأحرى إرساء تمييز بين مدرسة مؤسسة للمسرح ومدرسة تقوم بالإعداد في كل المجالات لتلبية احتياجات المسرح كما هو. والشيء الذي لا يمكن تصديقه هو أن المدارس التي يطلق عليها كلمة متوازية تحاول صنع ممثلين يواصلون دوماً إعادة ابتكار مفاهيم التمثيل والإبداع المسرحي. ويبدو لي أن هناك شيء أكثر أهمية يحدث في تلك المدارس التي يقال عنها أنها متوازية وذلك مقارنة بالمدارس التقليدية. إذ أن الحركة والصوت والخيال ومفهوم اللحظة الإبداعية هي أشياء لا يمكن تدريسها في أسبوعين. إنه شيء يجب إدراجه في العمل الكلي للمدرسة. وتعتبر هيمنة الجسد والصوت ومفهوم اللحظة الإبداعية من الأشياء التي يبدو أن المدارس المتوازية تقدمها للمدارس التقليدية حتى وإن كانت تلك المدارس التقليدية ترفض ذلك في غالب الأمر. وأنا أقترح حدوث التقاء بين هذين النوعين من الإعداد. إذ أننا نقوم بإعداد مهنيين لجميع أنواع المسرح ولكن التركيز على الجسد وعلى العلاقة بين الجسد والصوت والجسد والخيال يجب أن يشكل جزءاً من التدريس الأساسي في المدارس المؤسسية.

برايان مايكلز. من الخطر جداً إجراء تمييز بين المدارس المؤسسية والمدارس التي يقال عنها متوازية. وأنا من مؤسسة معروفة ومشهورة جداً. وقد تم إعداد ثلاثة أساتذة عند لوكوك وفي نفس الوقت كان العمل على بحور الشعر "المكونة من اثني عشر جزءاً" هام جداً لإدراك متي يبدأ التمثيل. والأمر لا يتعلق بقول : "ها هي أفضل طريقة". وبشكل بديهي هناك العديد من العلاقات الطارئة بين مختلف أنواع العمل وهذا بالضبط ما يسمح لبعض الطلاب بإيجاد هويتهم. والمدارس المتوازية يمكنها تعلم الكثير من المدارس المؤسسية ومن العمل التقليدي. ومن الضروري التعرف بقدر أكبر على نشاط كل جهة.

يورام بوكـــر (جامعة تل أبيب). إن التقنية هامة جداً ولكن يجب نسيانها لحظة التمثيل. وأي شخص ليس بإمكانه نسيان التقنية تماماً إلا إذا كان على دراية ممتازة بها. لقد قال فولتير: "إن الثقافة هي ما يبقى عندما ننسى كل شيء". وبالنسبة لي الوضع كذلك في المسرح. وهذا ما أقوله للطلاب: "تعلموا كل شيء، تعلموا من أساتذتكم وتعلموا حتى من السيئين. وعندما تبقوا على انفراد فإن الشيء الذي سيبقى هو شخصيتكم أنتم". ويبقى أن نقول أن العالم ليس كله مبدعاً.

فبعض الممثلين جيدين جداً لأنهم يدخلون بسهولة في الأشكال المسرحية. وعندما تركت لوكوك لم أجرؤ على العمل لمدة عامين لأنني كنت خائف جداً من عدم الوصول لنفس مستوى أستاذي.

جون فرنسوا دوزينيه. من الجيد أن يكون الممثل عند خروجه من المدرسة غير راض عنها ومنفصل عن الأحداث التي عاشها داخل المدرسة وإلا فإنه قد لا يتمكن من الخروج من ذلك أبداً. والتمرد على المدرسة هو ضروري لأنه يسمح بتفادي حدوث منهجية أو تبعية محتملة. فأي عملية نقل تفترض تمرد الطالب في لحظة ما. وفي تلك اللحظة يبدأ الطالب في سلك طريقه الخاص به. ودور الأستاذ قد يتمثل في مساعدة الطالب على اكتساب الطيران ذاتياً في لحظة معنية. وطالما أنه لم يحقق ذلك فإنه يظل في المدرسة.

سيرج أواكنين. أتيحت لي فرصة الاستماع إلى المطربات كالاس Callas وتيبالدي Tebaldiوإلى عزف يهودي مينوحين Yehudi Menuhinوإيزاك سترن .Isaac Sternوهناك نقطة مشتركة بين كالاس ويهودي مينوحين وهي أن الاثنين يشتركون في المخالفة. كما أن هناك نقطة مشتركة بين إيزاك سترن وتيبالدي وهي عدم قيامهما بأي مخالفة. وعندما أستمع إلى عزف إيزاك سترن للكمان فإنني أستمع دوما في إيقاع

قوس الكمان لتقنية البراعة الروسية الدالة على أن الفنان قد تم إرهاقه بتكرار نفس النغمات للوصول إلى روح الإيقاع بفضل هذا التكرار. أما بالنسبة ليهودي منوحين فإن أستاذه علمه الاسترخاء وفن اليوجا ليتمكن من ترك قوسه يذهب حيث يشاء. وعندما تغني كالاس فإن صوتها لا يأتي من على خشبة المسرح ولكن من القاعة. فقد كان لديها ما أسماه جروتوفسكي "الصدى". وبهذا المدى وبهذا الحب كان الصوت يأتي من القاعة. أما المطربة تيبالدي فقد كانت مطربة كبيرة جداً وكانت لا تزال داخل الذات. فصوتها كان يبرق من على خشبة المسرح. والنقاش الحقيقي ليس نقاشاً مؤسسياً ولكنه يتعلق بهذه الاختلافات. تلك هي المهمة الحقيقية للمدارس.

ماركانطونيو لوسيدي. لقد سمعت العديد من الأشخاص يتحدثون عن الكوميديا دي لارت. وأنا أريد أن أتفادى سوء فهم وإعلان أمر صغير وهو أن الكوميديا دي لارت ماتت منذ مائتي عام!. واليوم تحيا الكوميديا دي لارت عبر عروض كولومبين Colombineوآرلكوين Arlequinوبانتالون Pantalon ولوكابيتين .Le Capitaineوالأقنعة والشخصيات والاستدارات الراقصة تواجدت دوماً في تاريخ المسرح والكوميديا دي لارت. إذ أن الكوميديا دي لارت كانت استراتيجية اتصال وإنتاج وطريقة إخراج وأسلوب حياة. وأنا

أقول ذلك لأن في الأكاديمية القومية نجد غالباً أجانب يأتون ويقولون لنا "أريد أن أمارس الكوميديا دي لارت". ونحن نرد عليهم "هذا رائع ولكنكم تأخرتم مائتي عام!".

يورام بوكـــر. الكوميديا دي لارت لم تمت!. أنا عائد من إيطاليا ومن المُحزن أن نقول بأن الإيطاليين لا يعرفون ما هي الكوميديا دي لارت. لقد أتيحت لي فرصة العمل مع لوكوك أحد مؤسسي الكوميديا دي لارت الجديدة مع سترهلر Stehler وسارتوري Sartori وآخرين. ولوكوك وطلابه لا يمثلون الكوميديا دي لارت مثلما كان الأمر منذ مائتي عام. وهو نفس الوضع بالنسبة لنا من حيث عدم تمثيلنا اليوم للتراجيديا اليونانية بطريقة اليونانيين القدماء أو تمثيل مسرح موليير بأسلوبه. نحن لا نرغب في تحويل المسرح لمتحف. فالمسرح مكان حي ولكن الاستفادة من الخبرات القديمة أمر رائع.

توماس براتكي. أنا لا أعرف كيف كان اليونانيون القدماء يمثلون التراجيديا لأن الفيديو لم يكن موجداً في هذا العصر. إلا أنه هناك أساس إنساني وعلاقة مكانية يمكن من خلالهما اليوم إعادة بناء التراجيديا اليونانية. وفي النهاية فإن السؤال الخاص بالطريقة التي كان اليونانيون القدماء يمثلون التراجيديا غير مطروح وكذلك السؤال الخاص بالإيطاليين وطريقة أدائهم للكوميديا دي لارت. الشيء المهم هو كيف يمكننا اليوم إيجاد

محركات التمثيل الخاصة بنا. ففي التراجيديا اليونانية يجب الأخذ في الاعتبار للعلاقة بين الإنسان وقدره. وهي علاقة مكانية يمكن تجربتها عن طريق تمارين تربوية. ومن خلال هذه المعرفة يستطيع الطالب تحديد طريقه.

ماركانطونيو لوسيدي. لقد ماتت الكوميديا دي لارت!. والمسرح هو الشيء الذي لا يموت!.

الفصل السابع

المجال التربوي الخاص بالإبداع

هل المجال التربوي الخاص بالإبداع أمر ممكن؟. ما هي أشكال المسرح التي يمكن أن ينبثق عنه؟. هل يمكن التفكير في مدرسة كصوبة وليس كقالب؟. نحن نتحدث طوعاً عن تربية مُيسرة وأخرى بعوائق: ما الذي يعنيه ذلك؟

آلان كناب – مخرج مسرحي وممثل

الارتجال كمقاربة إبداعية للمسرح:

بعض العلامات للطرق المطلوب سلكها

بول أندريه ساجال – ممثل ومخرج مسرحي

ابقى واقفاً!

أليس رونفار - المدرسة القومية لمسرح كندا بمونتريال

مدرسة للمهنة أم مدرسة للفن؟

نقاش مع الجمهور

آلان كناب

الارتجال كمقاربة إبداعية للمسرح

بعض العلامات للطرق المطلوب سلكها

في محاولة لتوضيح أفكارنا يتعين علينا الاتفاق على الكلمات. لذلك قد يكون من المفيد التذكير بما يعنيه العُرف العام للمسرح ومفهومه الفني. فقاموس لوبوتي روبير Le Petit Robert يعطي التعريف التالي: "هو فن من شأنه القيام أمام الجمهور بعرض سلسلة من الأحداث التي يشترك فيها أشخاص يتصرفون ويتكلمون طبقاً لاتفاقات تنوعت على مر العصور والحضارات". وإلى جانب هذه الصيغة دقيقة التوازن والموضوعية فإنني أسمح لنفسي بإضافة مفهوم أو مفهومين شخصيين.

فمن وجهة نظري فإن المسرح هو عبارة عن تمثيل من شأنه اللجوء إلى أشكال مبسطة ونموذجية لعرض تصرفات إنسانية معروفة أو متوقعة من قبل إجمالي الأشخاص الذي يشكلون الجمهور. وبالتالي فإن المسرح حتى وإن كان يعرض دوماً أشخاص يتصرفون ويتكلمون أمام الجمهور فإنه لا يمثل نشاطاً متنوعاً. وهو يحقق التنوع من خلال أنواعه ومن خلال تنوع أدائه. وبما أنه فن فهو مفتوح لجميع أشكال الذاتية. فما من فن مسرحي وبالأحرى أي نظام تدريس قد تمكن أو سيتمكن قط من احتواء كل ذلك بمجمله. وبالنسبة لسؤال "هل يتم تدريس التمثيل؟" لا يمكن الإجابة عليه سوى بالتساؤل التالي: "أي تمثيل؟".

ولتحقيق الموضوعية في التمثيل يجب أن تكون قوانينه غير قابلة للمساس. فمباراة كرة القدم تتم بنفس الطريقة وفقاً لنفس القواعد في بيونس آيرس وفي باريس. غير أن الوضع ليس مماثلاً عند عرض مسرحية لموليير في عدة مسارح مختلفة في نفس الوقت. وهل يعني ذلك التخلي عن أي محاولة لترشيد بعض أوجه العملية المسرحية؟. وهل يجب التخلي عن كل معيار أو كل سمة محددة لصالح تقدير تجريبي فقط؟. وهل إدراك بعض الظواهر لا يتوافق مع تألق شخصية الممثل الشاب أو الممثلة المبتدئة؟. بالطبع هناك عقول حساسة جداً وأخرى منطقية ولكن النوعان يتداخلان في فن التمثيل. كذلك هل من الاختصار مقارنة ديونيسوس Dionysos بأبولون Apollon لأن الاثنين هما من متطلبات التمثيل المسرحي. ومن جهة أخرى يدرك كل شخص أن هناك مناطق فريدة لا يمكن لأي رغبة واعية الوصول إليها عند الممثلين والممثلات الأكثر موهبة وأن الفنان الحقيقي يكون أكثر ثراءً على صعيد ما ينتجه بلا علم أكثر مما يتمكن منه. باختصار، في الواقع نجد أن اللامعقول والمعرفة يعرضان أيضاً المسرح. غير أنني لا أزال أعتقد أن التدريس إن كان فنياً لا يمكنه الاستغناء عن حد أدنى من المنهج المرتكز على حجج قابلة للاثبات.

المسرح هو عملية تشخيص

في محاولة للحفاظ على الموضوعية، يجب الارتكاز على ثبات الأشياء. والشيء الثابت في المسرح الغربي هو تساؤل الإنسان عن العالم عن طريق عرض

أشخاص متجسدين من خلال الممثلين. والتعريف الذي أورده قاموس لوبوتي روبير Le Petit Robertيميز بوضوح بين ما يتبع الاتفاقات المتغيرة مع العصور وبين الشيء غير المتغير في الفن المسرحي. إن أساليب السرد تتجدد دوماً. ويبقى الأناس الذين يتصرفون ويتكلمون وهم باختصار الشخصيات. فهي شخصيات تُعبر منذ الأزل بكل إباحية عن الخفايا المظلمة بداخلها. وهي شخصيات مجردة من الأنا العليا وتأتي للمسرح للتعبير عن كل ما تشعر به أو تفكر فيه قبل الاختفاء داخل العدم في الكواليس. وهي شخصيات لا يمكن أن يُنسب إليها أي شيء خلال حياتها المسرحية وبعدها. هي شخصيات بدون ماضي أو مستقبل ومجردة من أي مضمون نفسي. هي شخصيات تكون حقيقتها مرجعية دوماً. هي شخصيات متجسدة من خلال ممثلين يشكلون ظاهر تلك الشخصيات ولكن الفن كله يتمثل في إعطاء هذه التصرفات الظاهرية تشابه حقيقي نموذجي. نعم يلعب الممثلون لعبة المسرح. فهم يقلدون من لحظة إلى لحظة طرق حياة مع توضيح عميق لبعض جوانب الحالة الإنسانية. وبشكل أساسي يعد المسرح عملية تشخيص.

الاستخدام الجيد والسيئ للكلمات

وإذا كنت أسمح لنفسي بتذكير بعض البديهيات فإنها تبدو في الواقع أبعد من الوضوح. أنا أشعر بأن التباس المصطلحات يؤدي إلى حدوث عدد لا بأس به من الممارسات غير الواضحة. ومن بين الأمثلة هناك التقمص والتجسيد. فهناك اختلاف كبير بين التطلع للامتزاج مع الشخصية وبين تجسيد نص خاص بمؤلف. كذلك الحال مع الشيء المادي الذي ليس له صلة بالواقعية. فالأول يؤدي

إلى التجسيد المادي والوضوح في حين أن الثاني يبحث عن التشابه الدقيق مع نموذج موجود في الواقع. وما الذي يمكن قوله بخصوص الالتباسات العديدة على صعيد مفاهيم الحالة والشكلية والشكل والطاقة والالتزام والحقيقة والصدق والمسافة وعدم التجسيد والإشارة والرمز...الخ. باختصار يبدو لي أن التدريس المتأن للمسرح يجب أن يبدأ بتعريف الكلمات المستخدمة والاتفاق الدقيق بخصوص تسمية كل من هذه المكونات. وبالتالي فإن غياب الدقة في استخدام المفردات مع التأويل المفرط والضال في بعض الأحيان لمصطلحات المسرح قد يؤدي إلى إحداث علاقات مضطربة بين الأستاذ والطلاب. فالتدريس يعني تسمية كل شيء بوضوح.

شراكة الممثل

بما أنه ليس هناك أي شخص يتشكك في أن الممثل ليس الشخصية التي يجسدها فإن المشكلة تكمن في تحديد دقيق للنتائج المستخلصة من هذا اليقين. فهذا هو أساس النقاش. فما هي درجة شراكة الممثل في تمثيله؟. أين يبدأ الإفراط في التقمص؟. هل الأعراض الهيستيرية التي تظهر في بعض الأدوار تنتمي لمجال الفن؟. وفي المقابل هل النواحي الشكلية - النابعة من تعبير مرتكز أساساً على فن اللغة أو على عدم الاتفاق بخصوص مبدأ المسافة - تؤدي إلى الحد من المستويات العديدة لتمثيل الممثل؟. إنها أسئلة مطروحة دوماً. وهو جدال لا ينتهي. لقد قام موليير بمقارنة البحث عن الحقيقة المرتكز على مثالية التصرفات المقدمة والبحث عن التأثيرات الشكلية للممثلي فرقة "أوتيل دي بورجونيه .Hôtel de Bourgogne وفي مسرحية "مُرتجَّل فرساي L'impromptu

"de Versailles يُقـر بأنه حاول كـتابة مسـرحيـة عن هذا الموضـوع. وعلـى غـرار موليير، فإن أغلبية كبار المؤلفين المسرحيين تساءلوا عن مهنة الممثل. وقد أسفرت إجاباتهـم عن رفض مشتـرك لكل تصنُع فضـلا عن اهتمـام مـشتـرك بالبـساطة والحقيقة والوضوح.

حركة متعاقبة

نلاحظ في كل مرحلة تشهد اتجاه التمثيل للإفراط أو للأشكال الصعبة أن هناك مرحلة أخرى تعقبها وتتميز بالدقة والالتزام المرتكز على مجموعة من المذاهب المعدة من قبل أصحاب نظريات متطرفين نوعاً ما. كل هذه التحديثات يتم الإشادة بها كثورة. وفي الواقع هي كذلك ولكن بالمعنى المبالغ للكلمة. وفي إطار كون مفهوم التقدم غريب على الفن، فإن نجم المسرح يعود بشكل دوري لنقطة مداره. هذا وتوفر أدوات التحليل الجديدة وسائل استكشاف جديدة غير أن ما من شيء يتغير على صعيد الجوهر. ومع ذلك يجب الاعتراف بأن الرغبة في إعادة الابتكار لها الفضل في بعض الأحيان على مستوى إحراز تقدم في تصور بعض الظواهر. وأنا أفكر بشكل خاص في ستانسلافسكي وبرخيت الذي لا يزال تأثيرهما حاسم ومتشدد في بعض الأحيان. إن احترام المبدأ الذي نراه لدي بعض الأتباع يبعث على الضحك بعض الشيء عندما نعلم أن بريخت وستانسلافسكي قد تراجعوا عن بعض تأكيداتهم تدريجياً عندما واجهوا نظرياتهم بالواقع. وفي هذا الصدد من المهم قراءة تصريحات ستانسلافسكي[٣١] قبل موته بفترة قصيرة خلال بروفة مسرحية هاملت. فمن خلال توجيه كلامه إلى الممثل الذي يقوم بشخصية هاملت نجد أنه قال له: "أنا لم أفهم تسع أعشار

ما قلته لأنك استخدمت النغمة الصوتية الخاطئة. (...). والبساطة الفائقة في كل شيء هو المطلوب في هذه المسرحية (...). وهو أمر ضروري ولكنه يأتي بعد التحكم في الصوت والتعود على إلقاء كل جملة بدون تعجل والتعود على إلقائها وانتظار تأثيرها". وبعد ذلك أضاف: "أنت تستعد لتمثيل الإحساس. وهذا غير مفيد. أنا أطلب منك التعبير فقط عن فكرة وسوف ترى أن الإدراك الصحيح لمعنى هذه الفكرة سيجعلك تشعر بالإحساس المطلوب. وفي المقابل إذا ركزت على إعطاء الإحساس فإنه سيهرب منك. (...)". "حاول أن تقول فكرة ولكن من خلال التعبير عنها بشكل جيد"[٣٢]. لا يمكن أن نكون مباشرين في التعليمات. لقد كتب ديدرو[٣٣] من قبل: "ليس الإحساس ولكن الإشارات الخارجية للإحساس".

الارتجال كمقاربة إبداعية للمسرح

لنبقى عند مسألة التعبير عن الإحساس لتحديد بشكل مختصر ما الذي يسمح الارتجال بتعلمه بخصوص هذا الموضوع. ففي الارتجال يمتلك الممثل وشركائه الخطوط الرئيسية للمشهد الذي سيقومون بأدائه. والحكاية محددة بوضوح ولكن الأمر يستلزم ابتكار وسائل التمثيل. فليس هناك نص. والفضاء فارغ تقريباً. الأمر الذي يتطلب تمثيل نشط للجسد. والممثل المسئول عن بدء الارتجال يجب عليه التعبير عن إحساس. وإذا حاول قبل التمثيل بذل مجهود للشعور بالإحساس المطلوب فإن هذا يعني أن هذا الإحساس موجود قبل عرضه. ونتيجة وضع هذا الشرط المبدئي سيؤدي إلى قناعة الممثل باكتساب هذا الإحساس مما سيجعله غير مضطر للتعبير عن تكَون هذا الشعور. والكلمات التي سيستخدمها لن تكون تبريراً لحالة موجودة بالفعل. ونتيجة ذلك ستؤدي

حتماً إلى إنتاج مستوى تعبير محدود جداً. وعلى النقيض إذا كان الممثل مدركاً أنه يتعين عليه بوضوح تسمية الخبرة والمسار وتعقد الإحساس في كل لحظة من كلامه وإيمائه فإنه سيتعلم شيء حاسم على صعيد الإبداع المسرحي في الوقت الذي سيقدم لشركائه أثناء التمثيل ما يساعدهم على الابتكار.

وسندرك أن ما يحرك أبحاثي هو الدراسة الدائمة للفرق بين الدائم والزائل. وبالطبع هناك استثناءات رائعة ولكن لصُنع هذه الاستثناءات يجب معرفة القواعد. وفي هذا الإطار أعتبر أن المقاربة الإبداعية للمسرح ليست ملحقاً ولكن جزءاً من إعداد الممثل. وعلى الرغم من ممارستها في بداية أداء النصوص إلا أنها تعتبر جزءاً لا يتجزأ من هذه الغاية. ويمكن أن تكون بمثابة مدرسة للتدريب على المسرح بالنسبة لكثير من مكوناته. ومع تجربتها بشكل جيد فهي تستلزم متطلبات معقدة جداً. فهي النقيض تماماً للتلقائية الإدعائية المرتكزة على التعبير عن انفعال خيالي نوعاً ما. وهي تعتمد على تحليل ووضع طرق التشخيص. ومن خلال التدرج لأعلى، فهي تعمل على تنمية العديد من المواهب ولا سيما العلاقة الأساسية بالشركاء. كما أنها تلغي أي مجاملة نرجسية. وهي تتيح تعلم أمر هام وهو أن الآخر والآخرين على المسرح أو في أي مكان آخر لا غنى عنهم لإدراك الذات. وكان جون بول سارتر[٣٤] يقول: "الإدراك هو الذهاب أبعد من ذاتنا".

بول أندريه ساجال

أبقى واقفا!

في عام ١٩٨٧، كنت في نواكشوط بموريتانيا وبعد إنتهائي في العمل في عرض مسرحي خاص بالأقنعة استغرق ساعتين حدث ما يلي. اقترب مني رجلان يرتديان الجلباب وقدما لي شقيقهما المشلول الجالس على الأرض. ولم يكن هذا الرجل كهلاً. وأردت أن أجلس قرفصاء لأمد يدي إلى يده المتجهة نحوي. وقال لي لا تفعل أي شيء. وقال بحدة "إبقى واقفاً!". فالدرس الأول هو أنني أتمتع بكرامة الإنسان الواقف بينما كرامته هو مهانة على الأرض. وتحدث معي عن العرض قائلا: "لمدة ساعتين شعرت بأن لدي أقدام. أشكرك". أما الدرس الثاني فهو أن هذا الكلام أفضل من أي مدح قد تنشره جريدة لوموند وهو بالطبع ما لن يحدث قط. لقد تعرضنا جميعاً لأوقات خاصة مثل ما حدث معي مع هذا الرجل الذي أعادنا إلى حقيقة البشر المجردة. فالفنان يجب أن يهتم بالعالم قبل الاهتمام بالتمثيل. والمسرح يُولد من هذا الاستعداد بالتمسك بالحياة. فالمسرح هو خيال فى المقام الأول. ومن المهم أن نتذكر ذلك.

تمثيل الممثل

يعرف الممثلون كيف يلعبون وتلك هي صفتهم. فهل كانوا يعرفون التمثيل قبل التعلم؟. وهل اضطروا لتعلم التمثيل أيا كانت دوافعهم؟. إن المدارس لا تتشكك في هذا الأمر بما أن أساس وجودها نفسه يرتكز على هذه الحقيقة المسلم بها. ويقناعة تامة بهذا الأمر، فإنها تستقطب الممثل الشاب لأداء الأدوار. وهذا هو

الهدف النهائي قبل أن يقوم المخرج بإدراج معايير أخرى مثل قراءته الخاصة للعمل ورؤيته الخاصة بالممثل. ومن ثم فإن مستويات أداء التمثيل تتطابق كرواسب يتعين على الممثل التحرر منها في كل تجربة. وإذا كانت لديه فرصة ممارسة التمثيل عدة سنوات في نفس الفرقة فإنه سيكون ميالاً لاكتساب أسلوب تمثيل خاص بهذه الفرقة التي ستؤثر عليه سلباً. وأسلوب التمثيل المكتسب هو ظاهري مما يؤدي إلى وضوح عمل الممثل وبالتالي وضوح أدائه للعمل. وسيقوم الممثل تدريجياً بقبول نظرية العرض والطلب وفقاً لرغبة المخرجين الذين لا يفتقرون للإبداع في هذا المجال. والمدارس من خلال اختيار أساتذتها تعمل على حصر عمليات التعلم وتحديد انتمائها لمفهوم مسرحي ما. غير أنه يجب على المدرسة التمتع بأخلاق شريطة عدم التحول إلى كنيسة. الأمر الذي يعني أن تدريس التمثيل ليس بريئاً. والمرشح للتمثيل سيختار المدرسة وفقاً للمعايير الفنية وهو الشيء المأمول منه على الأقل. وعند خروجه من المدرسة يحمل الطالب اسم هذه المدرسة كبطاقة ومفتاح سحري وعبء في بعض الأحيان. فهل يجب إلقاء اللوم على ذلك؟. ليس هناك حقيقة بخصوص هذا الموضوع. ومن ثم سيتعين على الممثل الشاب إيجاد موارد لرسم مساره الخاص به والتسليم بأنه سيتحمل وحده ترسيخ تميزه.

ما جدوى التمثيل؟

هل تدريس التمثيل هو تعلم ممثل المستقبل كيف يكون حراً في خياراته وكيف يكون قادراً على تلبية مختلف الدوافع الأكثر تناقضاً؟. والواقع المتمثل في لجوء العديد من شباب الممثلين المتخرجين من المدارس إلى الاشتراك في دورات

الإعداد -وهم كثيرون- يجعلنا نفترض وجود نقص أو عدم رضاء. وأنا أُفضل التفكير في أن الأمر يتعلق بالفضول. فهل يتم الاشتراك في تلك الدورات لتعميق موضوع أو التعرف على عالم مسرحي جديد أو البحث عن وظيفة؟. هناك صعوبة في توضيح النوايا الحقيقية. إن عملية الإعداد يتم خوضها كوسيلة للحماية من الآثار السلبية. فما الذي يتعين الدفاع عنه في هذه المهنة؟. إن تعلم التمثيل ليس الشيء الذي يشجع الممثلين على العمل ولكنه يوفر الطمأنينة بخصوص اختياراتهم والتمكن من إمكانياتهم واحتياج الاعتراف بهم.

ويبدو لي أن إعداد الممثل يتخطى مجرد فكرة التمثيل. إذ أن المهنة ليست سلسلة من التدريبات المسرحية الناجحة تقريباً. فوراء مفهوم التمثيل هناك إدراك للأعمال الإنسانية ولمكانة الفنان المبدع وإلا فإن الأمر سيكون عبارة عن واجهة ممتعة بلا جدوى.

وإذا ما وافقنا مثل أرسطو على أن الإنسان هو حيوان سياسي، يجب إذاً تخيل أن تعليمه يكون شيئاً سياسياً. ودراسة فن المسرح لا تختلف عن ذلك. إذ أن التمكن من العالم الخيالي يتم من خلال التمكن من العالم الواقعي. وهذه العلاقة تتم منذ صغر السن عن طريق التمثيل. فالتمثيل هو وسيلة وليس غاية. إذ لا يتم تدريس التمثيل لأنه هو التدريس في حد ذاته. وهو يندرج في ديناميكية الأشخاص. وهو جزء من التدريس نفسه. فعن طريق اللعب يتعرف الطفل على السير. والإنسان لا يسير بالفطرة أو وراثياً. فالذاكرة هي وسيلة ربط هذا التعلم. والقرد الذي يستخدم غصن شجرة لإخراج النمل من ثقب للاستمتاع بهم يقوم بعد ذلك بإلقاء هذا الغصن. ولكن الأمر يختلف بالنسبة للإنسان الذي

سيُبقي هذا الغصن كأداة لاستخدامها. وبالتالي فإن الإنسان الطفل يسعى للحصول عليه لأنه ليس لعبة مجانية. ومع ذلك فهو يلعب. والممثل الشاب في نفس الموقف. فالتمثيل ناتج من العرض. وهو تمثيل للعالم وثقافته وهو قراءة مسبقة لعمل أدبي أو لشخصية.

الإدراك والبعد

يُقر الكثير من كبار التربويين في مجال المسرح ممن لديهم اتجاهات مختلفة جداً بأنهم من خلال تدريس التمثيل يقومون بالتركيز على تعليم الإدراك والمبادئ الأساسية. والتمثيل هو حجة أو مرحلة مؤقتة. والبعض الأخر يعترف بأنهم يكتفون بالأداء لتفادي مواجهة النقص الفعلي لمكتسبات بسيطة لا يمكن للتمثيل حلها. إذ يتم التوجيه في بعض الأحيان بطريق الخطأ. والتمثيل يكشف نقاط الضعف أو الصيغ العادية. وهو لا يمحو ذلك في حالة عدم تدخل التربوي على صعيد الجوهر. والعمل بمشهد من مسرحية "دون جوان" بدون قراءة المسرحية لأن هذا المشهد يستلزم الكثير من العمل من قبل الممثل هو بمثابة عمل ناقص. ومع ذلك هل يجب تمثيل مشاهد لتعلم الأسس الخاصة بالممثل والمجازفة بتحويل "الإنتاج الأدبي إلى زي" على حد تعبير أريان منوشكين. لم يكن أنطوان فيتيز يدّعي قط تعليم التمثيل ولكن تعليم إدراك العمل وبعض الحقائق المسرحية عبر تمثيل المشهد.

لقد كتب آلان كتاب "أن الإبداع المسرحي هو إعطاء حياة. ويجب أن تكون هناك رغبة في إعطاء حياة". وبالتالي يندرج عمل التمثيل في هذه الرغبة. ومن

هنا فإن التمثيل المنفذ يصبح شيء أساسي. فنحن نعلم أن التمثيل بإمكانه جعل الممثل كهلاً مبكراً في حالة اندماجه في آثاره. ولا يجب أن ننسى قط أن الشباب في مرحلة التعلم ليسوا مهنيين. فهم في طريقهم لذلك. وعملية الإعداد لا يجب أن تقوم بالتشكيل. فهي تحدد الطرق. والاهتمام الأساسي هو إدراك التمثيل وما يمثله وما يعلنه. فلا يمكن التمثيل بدون إدراك وبدون بعد.

جذور

يتم اليوم إبلاغ الشاب بشكل جيد أو سيئ. وهو لديه سلفاً ثقافته المسرحية. وهو يدرك أنه يرغب في التمثيل ويتطلع لذلك فقط. وفي بعض الأحيان يقوم بذلك بطريقة جيدة. ولكن قد يشعر بنقص. فأي معنى سيجلب لأفعاله؟. وما الذي سيقوله لنا؟. إنه ينتظر من التعلم الحصول على عناصر الإجابة التي ستسمح له بتحديد مكانه وتكوين مسار قوي وواع.

إن التليفزيون والسينما قد يشعران بالانزعاج من هذه الاعتبارات. إذ يتم مطالبة الممثل بتقديم ما يشعر به. والصورة تأتي في المقام الأول والمونتاج يعالج العيوب. ومن المفترض أن يدرك الممثل كيف يمثل بدون مقدمات.

لقد أعربت لي ممثلة شابة حققت بعض النجاح في السينما عن قلقها قائلة:

-أحب التمثيل وأعتقد أنني أعرف كيف أمثل وزملائي يؤكدون ذلك والصحافة تقوم بمدحي. ومع ذلك أشعر بأنني أقوم بربط المناظر كمسافرة في قطار.

-وما الذي تفتقرين إليه؟

-لقد تعلمت تمثيل ما أتقنه. ليس لدي جذور.

وإذا كان التمثيل جزء هام من العمل إلا أنه ليس سوى قمة الجبل الثلجي. والجزء المغمور هو الأكثر أهمية. فهذا الجزء الصعب يتم تدريسه بمثابرة ودقة. وهو يستلزم جهداً كبيراً لملاحظة الحياة واستثمار فكرة وفي النهاية التواضع وهي ليست الفضيلة الأكثر تداولاً.

وبإمكان ممثل شاب أن يكون لامعاً دون إدراك ما ينتجه. "أنا أشعر بالشخصية!". لا يمكن أن نرفض ذلك ولكن هذا شيء يعد قدراً ضئيلاً لا سيما وأن الشخصية لا وجود لها داخل الذات. فهذه الشخصية هي نتاج الممثل المختار والعمل الأدبي والمخرج. وهذا المسار الطويل يستلزم الصبر. والمسرح هو وطن الصبر. فممارسة إخراج مشهد للطلاب والتطلع "لُمنتَج" مع نسيان خطوة المدرسة يؤدي إلى حدوث اضطرابات عديدة وسوء فهم بين الطالب والأستاذ.

اللحظة

ما بين زمن الإنسان وزمن المسرح في هذا الفضاء الذي يبدو ضيقاً يكمن التحدي. ومقاربة الثوابت التي تعد أساس العلاقات بين الممثل والعالم تبدو لي شيء أساسي. وما دامت هذه الثوابت معروفة ومدرجة، فإن الأداء يشمل التمثيل والعكس صحيح. والتمثيل ما هو إلا نتيجة لجميع عمليات التنسيق بين الثوابت التي توضح العلاقة بين الإنسان والمسرح. والسيد بول فاليري Paul Valéry

يقـتـرح مـا يلي: "إن اللحظة تصنع الشكل والشكل يتـيح رؤية اللحظة" . وهذه اللحظات هي شيء أسـاسي وأنا أحاول تمييزها لأنها لا تؤخذ في الاعتبار عند الأداء المسرحي البحت وعند تناول فكرة الإنتاجية.

فالفكرة هي أن يكون هناك موقف. فالرسام الياباني يشاهد لمدة ثلاثة أشهر الوردة قبل رسـمهـا على الورق. ويجب تعلم أهمـيـة الوقت وانتـهـاز اللحظة. والتربوي ليس متعجلاً. فهو يحمل بداخله جميع تساؤلات الطالب. كذلك يجب عليـه التخلص من أنانيتـه وأن يكون قـادراً على العمل مع المادة البشرية قبل التفكير في تحويلها إلى ممثل.

الأسس

تعد الأسس هي محور علاقة الممثل بنفسه وبالآخرين. وهي تشمل التعليم الجسدي والتمارين الرياضية والتشريح والرقص والصوت والأكروبات والغناء والفنون القتالية إلخ. فهي في المقام الأول لغات ذات مستوى عالي من الانفعالات - بمعنى الحركة - وتسمح بعمليات تخزين مرهفة قبل التعامل مع المسرح. وأنا أشعر بالأسف لتقسيمات التمييز بين هذه المواد التي تعد غالباً مفيدة إذا لم يتم اعتبارها ثانوية. غير أن دراسة الإنسان وإمكانياته الجسدية تمثل المصدر نفسه لخياله. وبدون الجسد ليس هناك عرض ذهني.

والمسرح لا يمكن أن يكون مؤثراً إلا من خلال حفاظه على آثار المشاعر التي يُعبر عنها. ألا يعتبر جسد الممثل أفضل شيء لنقل المشاعر؟ وإذا لم يقم الممثل

بالضرورة بإدراج مواقفه في القصة فإنه يدرجٌ قصته في مواقفه. والتالي فهو بحاجة ليتعلم بعمق حركاته الحيوية. الأمر الذي يجعل الممثل في حالة صحية وفي حالة استعداد.

حرفي

لا يمكن تدريس التمثيل لمن لا يرغب في التمثيل ولمن لا يعرف التمثيل وبشكل أقل لمن ليس لديه البنيات الأساسية وبشكل أقل لمن لا يستمع سوى لذاته. ومقولة: "قم بالتمثيل سيخرج دوماً شيء ما" تدفع للاعتقاد بأن بإمكان أي شخص في العالم أن يصبح ممثلاً. إنها خدعة. فممارسة التمثيل هي مهنة كما هو الحال لرجل حرفي يصنع الأبنوس.

لقد تعرفت على نجار كان يأخذ تلاميذه إلى الغابة ليعلمهم "موسيقى" الأشجار. فكان يقرع جذع الشجرة بشاكوش ويشرح لهم ما تقوله الشجرة وما لا تقوله. فهذا الحرفي يعرف الخشب والسكين والرسم والمهارة اليدوية وطراز الأثاث وتاريخه قبل التعامل مع المادة. ويمكن أن نتساءل مع الوقت ومع الابتعاد ما إذا كانت المادة هي التي تتعامل معه. إن تعلم الممثل هو نفس الشيء. وهذا هو أحد الدروس التي تعلمتها على يد جاك لوكوك.

وتمثال العذراء التي تحمل المسيح بين ذراعيها La Piéta لمايكل أنجلو يتناغم بدقة مع الخطوط الدقيقة للرخام لدرجة أنه يصعب علينا تخيل اليد الكادحة للنحات. كذلك الحال في المسرح. فعندما أشاهد عرضاً جيداً لا أقول لنفسي أي هراء. فأنا أشعر بالسعادة للمشاركة في القصة. ومقولة أن الممثل يمثل جيداً تعني اقتصار الأمر على تأثيره.

وفي نهاية المشهد يصبح التمثيل غير مرئي. ويجب على الممثل أن يفرض على نفسه هذا الأمر البديهي مثلما يفرضه النحات على يديه. والأمر البديهي ليس من السهل الوصول إليه. لذلك فإن التركيز على الأسس يأتي قبل التمثيل. فنحن في هذه المرحلة لا نتحدث بعد عن المسرح.

وبما أن أي شكل يمثل الحدود بين الفعل والرد الفعل، فإن المواد الأساسية تحمل الإبداع بما أنها تؤثر مباشرة على الإنسان. والممثل يقوم بإحتواء القصص الإنسانية. وهو يتصرف ويتفاعل طبقاً للثوابت التي نقابلها في أي مكان ينضب بالحياة.

ثوابت

تشمل هذه الثوابت الحركة والصورة والكتابة والصوت والحجم والفضاء والقصة أي كل الأشياء التي تُغذي الإنسان ثم الممثل. والأمر لا يتعلق ببناء الممثل دون التفكير في الإنسان بجميع أبعاده. فعلى سبيل المثال لا ترتكز دراسة صراعات الفضاء على الفاعلية التقنية أو على سلسلة المؤثرات التي يتم تطبيقها ولكنها ترتكز على إدراك القوانين العامة التي تنظم عدد كبير من الأنشطة الإنسانية. وتدريس هذه الثوابت هو بمثابة إعطاء معنى حقيقي لتمثيل العالم والمسرح. وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم أسلوب "تربوي مُيسر". فما بين الطقوس وألعاب الأطفال وبعض الرياضات الجماعية والحركة وأصوات البشر والمسرح هناك بعض القوانين المتوازية والمتناظرة وبالأحرى المتطابقة. وكل شيء ليس موجود في كل شيء ولكن هذه الدراسة تسمح بتسجيل تدفقات الحياة

وعمليات التمثيل المستقبلية. والمسرح المادي ليس معلقاً فوق الحياة. إذ تمتد جذوره في الوجود. والارتكاز على التمثيل كوسيلة دعم وحيدة يعني إبعاد الممثل عن حقيقة الأحداث الخاصة به وبالآخرين. وأنا أتوخى حذراً من الحدس والانفعالات السطحية. فالدقة هي خاصية الشعر مثلما صرح إيطالو كالفينو Italo Calvinoفي كتابه "دروس أمريكية". وهذه الدقة تأتي من البعد المتخذ ومن الإدراك المُعبر عنه ومن التمكن من قواعد بسيطة جداً بل أولية. وما بين روميو وجولييت وتمثيل "الكرة السجينة" هناك محاكاة في الفضاء وفي الصراعات. والأمر يتعلق بقياس ما ينسجه شكسبير والذي له صلة بما نقوم نحن بنسجه. وبالتالي فإن التدريب يعطي مواقف محددة. إنه تعلم الرسم بنفس الطريقة التي ينفذها الرسام. والتمثيل والأداء يأتيان في المرحلة الثانية.

لقد كتب رولان بارت Roland Barthes: "أصبح يتعين علينا فن التفسير وليس فقط فن التعبير". يجب الفهم وبناء الجسور وإلغاء الحواجز وتطوير الفكر ودراسة الإنسان قبل الممثل وإدراك الأعمال الإنسانية قبل تمثيلها. فهناك المعرفة الخاصة بالممثل. إننا ننسى أن الرسم قبل أن يكون فناً هو علم. والحقيقة العلمية يجب إدراجها في الحقيقة الفنية. والإبداع هو محور أي عملية تربوية إنسانية وهي تعمل على ربط المسرح بالمدينة.

وأنا أشعر دوماً بالسعادة عند اكتشاف مسارات عرضية وطرق متمردة ومغامرات بعيدة الاحتمال. ومسرح الشارع والسيرك المعاصر أعطوا دفعة أخرى ورغبات جديدة للممثلين. وأنا أتعطش لتعلم مجالات عديدة أخرى متاحة مثل المعمار والتاريخ والفنون التشكيلية والموسيقى والرقص والمسرح. إذ أنه يتم التعامل مع أكثر الثوابت الملموسة ألا وهي المكان والزمان.

إبداع سري

إن التربية المسرحية هي مادة صعبة يجب الدفاع عنها في مواجهة المشهد الذي يمثل مرجعاً. فلا يمكن لأحد منهما الاستغناء عن الآخر. فبعض أعمال الطلاب تكون أكثر جراءة من أعمال المشهد نتيجة غياب الضغوط والمتطلبات الخارجية. والتدريس يعني قبول فكرة أن تكون غير مرئي والتسليم بأن جهودنا ستذوب. إن إبداعاتنا سرية. والمادة الإنسانية قابلة للوصول للكمال. وهذا التدريس هو عبارة عن نقل لفكر عملي إلى موقف مصحوب بأخطائه وإنحرافاته. وكل محاضرة تعد مخاطرة حتى وإن لم يكن هناك تصنيع أو تقليل للمعرفة. والعمل الفوري يُوَلد الإبداع الذي يجب التمسك به وتدعيمه وضمان استمراريته. وفي هذا الاتجاه نتشكك ونحن نتقدم مع الطالب. فنحن في حالة عدم توازن مثله. وعدم التوازن هذا يصنع الخطوة. ونحن نسير جنباً إلى جنب دون أن نعرف نهاية الطريق. وبإمكاننا إعداد كل أنواع النظريات مع وجود بلاغة ممتازة وتقنية مختبرة وشهرة إلا أننا لا نشكل نماذج أو صور مستنسخة. وسريعاً ما يدرك الطلاب ذلك. فالمدرسة هي بوتقة للعلوم القديمة غير المتوقعة. فالحيوان لديه مشاعر لحظية ولكنها غير مترابطة وذلك على نقيض الإنسان. والممثل هو في بعض الأحيان هذا الحيوان المتمتع بمشاعر متقطعة. والتربوي يساعده على قراءة هذه المشاعر ونسجها في شبكة معقدة يجب عليه اتقانها.

"عملية استقبال"

عندما أقوم بإعداد محاضرة أجعل نفسي في حالة استعداد. فأنا لدي منهج يحدد المسار ولكنني أُصغي باهتمام لعالم الإبداع الخاص بالطلاب. والطالب يكتسب المسيرة. ويكون في حالة "استقبال" في إطار ثقة ويُعد عن المعاناة. وهذا البعد مطلوب في إطار عدم المساس بالاحترام مع الالتزام بالدقة. وبالتالي فعملية النقل ليست عرضاً للخدمات. فليس هناك حلاً للمشكلة ولكن الأمر عبارة عن رحلة يستطيع الطالب من خلالها تصور منهجه. فدراسة لوحة لبول كليي Paul Kleeلاكتشاف الحركة أو دراسة لوحة لفيلاسكيز Velasquez لدراسة بورتريه أو الدخول في أعماق عمل للفنان ليجيتي Ligetiأو تحليل إيماء شخص رياضي هي وسائل لفتح الطريق أمام ضرورة الملاحظة. فنحن لا نتحدث عن المسرح ولكن عن عملية "استقبال" تحدث. فالممثل قابل للتأثر ولكنه ليس سهل التشكيل. وهو دوماً في حالة مقاومة وليس في حالة توافق. وأنا أقصد هنا أنه قادر على المعارضة الإبداعية وليس الخضوع. وكون الشخص قابل للتأثر لا يعني تغيير المادة. وعملية الاستقبال لا تغير جودة المادة ولكنها تغير العبء والحركة. والتدريس التربوي يكون "مستقبلاً" بطبيعته نظراً لأن المسرح هو مجموعة من الأجسام الحية التي تتحرك. وأنا أشجع الطالب على التأثر بألوان الحياة حتى يتمكن من الاختيار بناء على معرفته للوقائع. وهذا الاستقبال لا يتم إلا في حالة تعرض الطالب لعائق.

عائق

لقد سألوني لماذا أضع أقنعة للطلاب دون أن يروها مسبقاً. فالطالب يرتدي القناع دون أن يراه وهو يتحسسه على وجهه. ومن خلال إدماج الشكل بجسده ينتج عن ذلك عدة إشارات أقوم بتصحيحها. وأمامه أقوم بإبلاغه بما يحدث. إذ يقوم الطالب بالابتكار دون الاهتمام بالصورة المتكاملة أو بالفكرة علما بأن الأفكار تعد أمراً خطيراً لأنها دوماً تخدم الفكر. وبالتالي فأنا أصاحبه في بحثه. وصوره العقلية تبدأ في التجمع. وهو يفرغ طاقاته التي سنحللها لاحقاً. فنجد أن الشخص يضع نفسه في المكان بدون أفكار مسبقة أو أولية. وبعد ذلك ينظر الشخص إلى القناع. وفي أغلب الأحيان يتعرف الطالب على القناع الذي ارتداه بدون رؤيته. والشيء الأكثر أهمية من نجاح هذا التدريب هو موقف الذهن. فهو القيام برحلة داخلية قبل تحديد الأشكال والمحتويات مع تفادي التفسيرات المختصرة. والفضول يعمل من تلقاء نفسه. والرغبة في التمثيل يتم التعبير عنها أثناء الممارسة. إذ يجب تحريك الممثل وإعطائه فرصة الإبداع والتمكن من محيطه مع عدم مواجهته لظروف العمل.

وينبغي على الطلاب أن يكونوا قادرين على تمثيل عرض في الشارع على منصة أو تمثيل عمل أدبي لإيبسن على المسرح القومي. وهناك حالة استقبال للأنواع وللأساليب من اللحظة التي يتم فيها تكوين أساس التعلم. ولابد من وجود عوائق لإحراز تقدم ولخوض مغامرات إنسانية وفنية وهي ضروريات لا يمكن استبدالها. حتى المحاضرة لا يمكن أن تكون بديلا لها.

وأنا أستقبل شباب في الورشة حيث نتعلم في حركة واحدة وبرغبة واحدة القوانين الإنسانية العامة التي ستحملها اللغة المسرحية في العروض المفتوحة. فهل أقوم بتدريس المسرح؟. أنا أساعد الطالب على اكتشاف مسرحه الداخلي الذي سيستخدمه لاحقاً بكرامة.

الخائنون

ما من أحد يجرؤ على التحدث عن فكرة مسرح الغد نظراً للإنشغال بمسرح اليوم. وبعد اسقاط العرض ووضع الفيديو والألعاب النارية مع مزج جميع الأنواع لم يعد يبقى للمسرح سوى عُريه. فالمسرح يتعلم - على حسابه في بعض الأحيان - حدود الأشكال الإنسانية. فنجد ثلاث شخصيات يحكون لنا قصة حول مائدة وكرسي واحد فقط. ربما يتعلق الأمر بصنع شروط التفسير من قبل الجمهور الذي عانى من كم العروض المسرحية الرديئة.

إن المسرح يُوَلد متمردين. واستثمار الفنانين هو مهارة لأن المسرح ليس غاية ولكن وسيلة لعبور حقول إنسانية. والفنانون الشباب يتشكلون من خلال العالم حيث يجب أن نثق بهم. وعلى أي حال سيصبحوا فيما بعد خائنين.

الأبواق

لقد توفى فجأة أحد أصدقائنا من الممثلين. وقد توجهنا جميعاً إلى القداس ونحن صامتون ومنهكون. وعند الخروج من الجنازة عند مدخل الكنيسة عزفت الأبواق عدة ألحان من الجاز والصلصا وكذا لحن السير. وقد ساد صمت كبير ثم صفق الجمهور.

آليس رونفار

مدرسة المهنة أم مدرسة الفن

في بداية الستينيات نشأت المدرسة القومية برغبة من الوسط الفني في التزود بمؤسسة مسرحية يتم فيها تدريس فنون العرض المسرحي. وتكمن ميزتها في أن جميع الأساتذة الذين يعملون بها هم فنانون معتمدون ويعملون بنشاط داخل المجتمع في مونتريال وكيبيك وكندا. هذا ويتم تدريس التمثيل والكتابة والسينوغرافيا وإدارة المسرح والإضاءة والإخراج. وعبر تدريس تربوي كلاسيكي تقريباً على صعيد الإعداد لفنون العرض، نحاول التركيز على تطوير العملية الفنية. وهذا التوازن ضعيف ويتطلب التفكير من جانب جميع المشاركين. وبما أنني قمت بالتدريس في المدرسة القومية L'Ecole Nationale فضلا عن المشاركة في إدارتها لمدة ست سنوات، فإنني أعرف أن تطوير هذه العملية الفنية صار أكثر تهديداً ويتطلب يقظة كبيرة من جانب كل من يعمل داخل المؤسسة. واليوم وبعد أن تخلصت من كل المسئوليات بإمكاني القول بأنني دخلت المدرسة القومية بتأكيدات كثيرة وخرجت منها بتساؤلات كثيرة.

وخلال هذه السنوات الست كنت أتساءل غالباً عن دوري داخل المدرسة وعن دور المدرسة في المجتمع. والتجربة – التي تعد اكتمال الفكر الحي والتفكير في هذا الفكر – سرعان ما دفعتني لأن أطرح على نفسي هذا السؤال البسيط: "هل أنا داخل مدرسة للمهنة أم مدرسة للفن؟". فهذا الاختلاف لم يكن من السهل توضيحه لأنهما لا يمكنهما الاستغناء عن بعض ولأن هذان المفهومان يؤديان إلى

التناقض والتوافق. وعلى الرغم من ذلك فأنا أجازف بإجراء تعريف. بالنسبة لي مدرسة الفن تحدد القيم الفنية. وتتمثل خاصيتها الرئيسية في اعتبار البحث والإبداع أسس التدريس التربوي. وعلى الفور أرى في الأفق ظهور كلمات الفوضى بأشكالها وإلغاء المحاضرات النظرية والتسامح ..الخ. هذا خطأ!. إن الفن لا يستبعد على أي حال الدقة والتدريب والتقنية.

ونحن الفنانون والحرفيون الذين نعمل يومياً داخل مؤسسات التدريس المسرحي هل نقوم بإعداد عمال يقومون بتلبية متطلبات صناعة العرض أم نقوم بإعداد فناني الغد القادرين على السير على طريق الإبداع وعلى تغيير قواعد التمثيل المسرحي وعلى التطور بنفس معدل تطور المجتمع والمدينة؟.

إذا كانت المدرسة مكاناً أسطورياً للنقل فلا يجب أن ننسى أنها أيضا مكاناً للسلطة. إنها سلطة من يعرف على من لا يعرف. إنها سلطة ثقافة على أخرى. إنها سلطة جنس على آخر. إنها سلطة الجداول الزمنية على الزمن. إنها سلطة الشيء الحاوي على المحتوى. إنها سلطة الفاعلية على النقص.

وفي ظل هذه الشروط كيف يمكن لهيئة الأساتذة والفنانين التربويين نقل علمهم ومعرفتهم؟. ألسنا في حالة تعزيز للنماذج المعروفة من قبل "الوسط" بحيث نصنع بصورة ما ثقافة للثقافة؟. وفي نفس الوقت ألسنا نعمل على إخفاء انزلاق ما لمشروع فني وتربوي حقيقي؟. ومع الرغبة الكبيرة في فرض لغة تربوية تركيبية، ألسنا نتجه بهدوء إلى دفع مدارسنا إلى مدارس للمهن؟.

إن إجراء هذا التفكير يقلب أساساً التدريس الذي إعتدنا على تطبيقه. عادة؟. سهولة إدارة المواعيد؟. إعادة إنتاج النماذج المعروفة؟. إن كل هذا يؤدي إلى تصلب التدريس التربوي وإلى تجزئة الموارد وفقد ذكائنا. وللتخلص من عاداتنا من المهم إعادة تعريف التحديات التربوية التي تحركنا حتى يركز النقاش على مشروع أدبي وفلسفي للتدريس ويكون من شأنه وضع الفن في محور اهتماماته.

للإجابة على سؤال "هل من الممكن إجراء تدريس تربوي للإبداع؟" أقول أنه ليس فقط ممكناً ولكنه التدريس الوحيد الذي يستحق المجهود.

عن ضرورة تدريس تربوي للفن

في عام ٢٠٠١ أصبح من الصعب جداً الربط بين الهدفين المتمثلين في إعداد ممثلين بخصائص معنية وإعداد فنانين. فالخارج وواقعه التجاري يتغلغل أكثر فأكثر داخل جدراننا. وبطريقة ماكرة يُشكل هذا الواقع طرق عملنا ويختصر خطابنا التربوي. وفيما بين ذلك نواصل العمل على صعيد هذين المستويين بهدف إعداد عاملين جيدين للعرض في إطار محاولة الحفاظ على بعض التجانس الفني. ومع هذا فإن المتطلبات الخارجية صارت أكثر إلحاحاً. وبالتالي نقترح محاضرات جديدة تضاف للمحاضرات الموجودة مما يؤدي إلى ضغط كبير في ساعات العمل.

والطالب يشعر بالاختناق والبنية تعاني. إذ يتم إضافة دورات عن السينما وعن ضبط صوت الفيلم بعد التصوير..الخ. كذلك يتم زيادة عدد العروض

المنفـذة. وكل ذلك يمثل ثقل صـعب الإدارة ولكنه في نهـاية الأمـر يمثل بداية المهنة!. وتصبح هناك رغبة شديدة في الاتقان مع تكديس لمعارف غير مستوعبة.

توقف!. أين نحن؟. أي قيم فنية ندافع عنها؟. أي خطاب تربوي نستخدمه؟. وأي مسرح نُعلي قيمته؟. وأي ثقافة نحميها؟. هل نسينا مثل النحلة التي تصنع عسلها في خليتها أن المهنة يتم تعريفها من خلال المسار الشخصي الذي يسلكه الطالب شريطة إعطائه في البداية الأدوات المطلوبة لتطوير إبداعه الخاص؟.

تخفيف سرعة الماكينة وإعادة تعلم التعلم

إن الفن لا ينتقل إلا في مناخ وإطار مناسبين لإجراء تبادل حقيقي للمعارف والعلوم. وإعادة تعلم التعلم هو مهمة صعبة. ويتعين في عملنا التربوي أن نحدد المسار الذي يتخذ شيئاً فشيئاً طابع الاستكشاف والطريق. ومن هنا تكمن أهمية الخطاب الفني والتربوي المتجانس. وسأذهب أبعد من ذلك من خلال التأكيد على أننا – نحن الفنانون التربويون – لدينا مسئولية هائلة بما أن الطالب فور بدء هذه الخطوة سيعود إلى المدينة محملاً بالقيم التي أعطيناها له. وبالتالي يجب أن يركز عملنا على قيم فلسفية أساسية محددة من قبل إدارة المدرسة وهيئة التدريس. فلا يجب أن ننسى أن المدرسة هي حاضر المستقبل.

وفي ذلك الوقت يرتكز إعداد الطالب على "تعلم المسرح" من خلال ممارسة تدريبات عامة. والعمل بأكمله يعتمد على النتيجة أي على ما يتم تجهيزه للعرض. لقد أصبحنا مرآة الثقافة المسرحية الخارجية. فنحن نعيد تقديم نماذج عمل تدفعنا بطريقة حتمية إلى نظام إنتاج عروض عامة أكثر ثقلاً وأكثر تكلفةً

مع تبديد المال والوقت والطاقة. وبالطبع فإن هذا النموذج يجب أن يُشكل في وقت ما جزءاً من عملية التعلم ولكنه لا ينبغي على أي حال أن يمثل الهدف النهائي لعمل أكثر عمقاً. ويجب علينا أن ندافع عن مفهوم تنوع الممارسات والفنون. وإنكار ذلك يدفعنا إلى توحيد الفنون وطرق التعبير ومصادر الإلهام.

فليس هناك مسرح واحد ولكن عدة لقاءات وعلاقات بين النص والعرض. وفي إطار تطوير هذا التمييز في العلاقات يكتسب الطالب المفردات الخاصة به والفريدة. فالمسرح هو فن متعدد الأشكال حيث يجب على الفنانين الاجتماع والعمل معاً في إطار الأخذ في الاعتبار لفعل وخبرة ورغبة الآخرين.

وبالتالي فالمقصود هو إرساء أسلوب إبداعي للعمل بدلاً من تقوية النماذج المعروفة التي تؤدي إلى الإفراط في إعلاء قيمة النتيجة (العرض-النموذج). والطلاب في المسرح هم داخل مدرسة لتحديد لغة جديدة (وهي لغتهم) للعمل مع الطلاب/المؤلفين لتشجيع ظهور أشكال جديدة للكتابة والعمل مع طلاب السينوغرافيا لإبداع علاقات جديدة مع الفضاء ولا سيما - وهذا ما نأمله - لتحديد رؤى جديدة للعالم من حولنا. وإعادة تعريف هذه النماذج يستلزم ترابط كبير فيما بيننا فضلا عن دقة كبيرة حتى يصبح المشروع الفلسفي والفني دوماً محور الاهتمامات التربوية.

وكيف يمكن إعادة تقييم ممارساتنا؟ إنها خطوة كبيرة لأنها تمهد الطريق أمام فكرة تغيير فكري أكثر منه بنيوي. وإعادة التقييم هذا يمس بشكل عميق طرق تفكيرنا ويغير جذرياً القيم الموجودة.

هذا وينبغي تعلم الإبداع ونقل الخبرات وتطوير العملية الإبداعية وإعادة تكوين مجتمع تربويين حقيقي. ويطرح هذه المصطلحات لم تعد المسألة تكمن في "ماذا نتعلم" ولكن في "من يقوم بتعليم ماذا وكيف". والمقصود هو تقييم قدرة الأستاذ الملتزم على الدفاع عن مشروع يتم فيه تشجيع الإبداع ونقل المعرفة ولكن دون التدخل في هذه الخطوة.

المشروع الفني هو الذي يحتوي على التدريس بالنسبة للطلاب

يتمثل التحدي الكبير للأساتذة والفنانين التربويين في تنظيم هذه القيم التي تبدو متناقضة. فهي تتمثل في تشجيع المبادرة الشخصية للطالب مع إدراك أن الحرية الشخصية للطالب هي دوماً موضع اختبار من قبل المجموعة بما أن فنان المسرح مرتبط بمجموعة.

وليس هناك حرية بدون إدراك العمل المطلوب إنجازه. وليس هناك حرية بدون إدراك مسئولية الفرد أمام نفسه وأمام الآخر وأمام المدينة. وتطوير هذه الدقة بالنسبة للشخص نفسه وبالنسبة للآخرين هو الشيء الأصعب نقلاً. وتعلم الإبداع ونقل الخبرات وتعريف التدريس هو التفكير في التعبير عن الثقافة المسرحية. وأنا أعتقد أن هذا هو الدور الأكبر الذي يجب أن نلعبه أو على الأقل الدور الأكثر جوهرياً. فالمسرح ليس أبداً في حالة استرخاء. فهو في حركة دائمة ويحتاج دوماً إلى إعادة تعريفه. فهو صورة للفنانين الذين يعملون به.

الضرورة والصدفة

الضرورة هي نابعة من كل ما هو متاح للطالب على صعيد التدريب الجسدى وصنع عرض ودراما وغناء وصوت. فهذه الأدوات ضرورية ويجب أن يستوعبها الطالب حتى يصبح فنان مسرحي.

وكلمة "الصدفة" تشير ضمنياً إلى كل ما يتصل بالنظرة واللقاء وما نعجز عن وصفه أو قياسه وكل ما يتصل بالموهبة والذكاء. وهذا الجزء المعتمد على الصدفة هو الذي يعطى بشكل أكبر إشارات فنية: أي كل ما قد لا يصل مطلقاً للجمهور ولكنه يشكل المادة الأولى التي سيستخدمها لاحقاً الطالب. وهذا الجزء الثري وغير المتوقع والمبدع وغير الموصوف قد يغذي مسرح الغد.

وحتى يتجسد هذا النقص ألا يتعين علينا فتح مدارسنا أمام مشاركين آخرين؟. وإذا كان يجب على الطالب لقاء فناني المسرح فإنه يجب عليه أيضاً الاتصال بالفلاسفة ومخرجي السينما والرسامين وعلماء الأنثربولوجيا. فهؤلاء الفنانون التربويون بإمكانهم توضيح الصلات الموجودة بين كل هذه الخطوات الفنية مع القول بأن يصبح الشخص فناناً يعني في المقام الأول صنع أشكال فريدة وشخصية.

وفي بعض الأحيان هناك لقاءات تتم بالصدفة حيث تؤدي إلى تغيير نظام الأشياء وقلب العادات المكتسبة مع إضفاء شرعية لوجود الفن وضروريته داخل المدينة. وبالطبع يجب إيجاد توازن دقيق بين الاتجاه الإبداعي للطالب والتمكن من أدواته. سأخالف ما تم إرسائه ولن أحترم المثل القديم الذي يقول: "إفهم

النماذج التي يجب أن تتطور بداخلها. واستوعبها حيث ستكون قادراً بعد ذلك على إخراجها". فأنا بالأحرى سأقول: "إفهم الرؤية التي لديك عن العالم وإفهم النماذج المتاحة لك ومن خلال تمييزك للعالم (نظرتك وإحساسك) ومن خلال ذكائك قم بصنع أشياء جديدة متحررة من النماذج".

سنكون دوماً بين ما يبدو لنا حلماً وما يبدو لنا واقعاً. غير أن الربط بين الاثنين شيء ممكن. والشيء الملموس هو كل ما يتعلق باللحظة الحالية في قاعة التدريب وبالواقع والزمن والأحاسيس المتوقعة والدعاية والصدفة ولكن أيضاً بالقدرة على تطوير نظرة فريدة. والحلم هو كل ما يتعلق بالمشروع الجماعي: إنه النافذة المفتوحة على العالم الجديد وعلى الفضاء الجديد وعلى الكلمة الجديدة. وبدون الصدام بين الواقعين الأشبه بلعبة الأواني المستطرقة التي لا يمكن فصلها لا يمكن إيجاد مسرح حي. فالمدارس التي نقوم بالتدريس فيها والتي نديرها والتي قد نديرها في المستقبل يجب أن تكون انعكاس لهذا الواقع.

والمغامرة الفنية لا تتم بدون أي منطق ولكنها تدفع الأشخاص للرؤية بشكل مختلف وهي تحث على الدهشة والفضول المتجددين دوماً. إنها أرض مجهولة ثرية ومتشددة وتحتاج للاكتشاف. ومن خلال هذه السعادة التي تكمن في عملية الاكتشاف تستطيع الروح الإنسانية التقدم.

نقاش مع الجمهور

جيلبير دافيد (جامعة مونتريال). من خلال ممارستك هل هناك تدريبات محددة أو هل يعتمد عملك مع الممثلين فقط على المبادئ التي أعلنتها؟. بمعنى آخر هل لديك تدريبات خاصة لتفادي الانحرافات التلقائية المحتملة؟

آلان كناب. قطعاً. إن الارتجال كمدرسة إبداع مسرحي هو النقيض تماماً للفكرة العامة التي نتصورها عن الارتجال. إنها مدرسة لها متطلبات فائقة حيث تستلزم دقة أكبر تفوق دقة الممارسة الفورية للريبرتوار. والارتجال هو مصطلح يتضمن العديد من المفاهيم السلبية لأنه يشير إلى تمثيل مطلق العنان وغير محكوم. لذلك أنا أتحدث عن الارتجال كمقاربة إبداعية للمسرح. وهذا الارتجال إذا كان يمارس بدقة وبتدريبات قابلة للتحليل والتحديد من خلال إعطاء الممثلين وسائل للتقدم فإنه يؤدي في هذه الحالة إلى إدراك عميق للتمثيل المسرحي. وكل ذلك يتم من خلال تدريبات تدريجية تضع دوماً علاقة بين الجسد والفعل. وفي معظم الأحيان يمكن التمييز بين الارتجال كممارسة للجسد وبين الارتجال كممارسة للفعل. إما أن نتحرك ولا نقول شيء وإما أن نتحدث ولا نتحرك. والمقصود هو ممارسة لغة الجسد ولغة الفعل على الفور في عملية التمثيل. وهذا الأمر يفترض

حتماً بعض المثابرة أثناء الممارسة. وفي النهاية يمكن الحصول على نتائج مفاجئة تماماً. فالارتجال قد يشبه في بعض الأحيان عرض حقيقي بشكل قريب جداً. وهذا هو الهدف المطلوب تحقيقه.

ونحن لا نبدأ من موقف لصنع ارتجال لأن تحديد إطار لا يساهم قط في تحديد تصرف. والمقصود هو البدء بعناصر قليلة بما أن المسرح هو عملية تشخيص. وعندما يصل الممثل على المسرح - حتى وإن كان حاملاً من باب أولى لنص المؤلف أثناء عملية الارتجال - فإن عمله يتمثل من آن لآخر في إظهار شخصية لا يعرفها أمام الجمهور. والممثل في حالة الإبداع يتعين عليه دوماً إعادة التأكيد على الوجود الخيالي للشخصية. وإذا بدأ بالتمثيل بعناصر كثيرة معروفة فإنه سيكون لديه اتجاه للتشابه مع الصورة التي كونها عن الشخصية. وهناك نتيجتان لذلك. فمن جانب نجد أنه في إطار كونه غير متواجد في عملية إبداع وابتكار هوية تلك الشخصية فإنه سيقوم بإعادة تنظيم أفكاره. ومن جانب آخر نجد أنه لا يستمع لشركائه ويأخذ منهم ما يغذي تمثيله هو. فكل ما هو موجود في مقترحات الآخرين وغير متوافق مع فكرته عن الشخصية يقوم رفضه. وحتى يصبح الشخص متواجد حقاً بالنسبة للآخر يجب عدم وجود أي أفكار

مسبقة. والتبادل لا يمكن أن يكون مثمراً إلا في اللحظة التي يقول فيها الآخر شيئاً يساهم في بناء شخصيتي. كذلك يجب ألا تكون لدي أفكار مسبقة بخصوص من أكون وبخصوص من هو الآخر.

فيليب روسو (معهد IUFMبلورين). بالمعني المباشر للكلمة هناك تمثيل عندما لا يندمج الأمر جيداً وعندما يكون معوجاً ومصنوع بطريقة سيئة. ويبدو لي أنه عندما يتم توصيف الأشياء وتحديدها ودمجها جيداً ربما يعتبر ذلك تعريف لعدم التمثيل لعدم وجود الاختلاف المتعلق يالإبداع وفقاً لتعبير فيتيز.

آلان كناب. إن العلامات لا تتوافق مع حرية الإبداع. وعلى النقيض فإن وجود توجيه يسمح بالابتعاد عن المسار. وعدم وجود علامات يمثل ضياع بكل المعايير. والمقصود هو قياس كل ما يمكن إضافته كعلامات. وإذا كان كل شيء متوقع مسبقاً في التمثيل فإن هذا ليس له أهمية. ففي التمثيل يقوم كل فرد بالتطور ابتداء من ذاته وإمكانياته اللغوية والجسدية الخاصة به ولكنه لن ينفذه بدون غاية مطلوب تحقيقها وبدون معنى للعمل المنفذ.

وما هو استخدام الفعل في المسرح؟. يتمثل دور الفعل منذ ٢٥٠٠ عام وحتى إشعار جديد في تكوين الهويات أمام الجمهور. هذا دورأساسي. فالكلمة تمثل الهوية على المسرح بما أنها تنتج الفعل الذي يؤدي في كل لحظة من النص إلى تكوين شيء يُظهر شخصية خيالية. وبما أن الممثل يمثل مع آخرين فإن هناك تبادل للكلمة. وليس الأمر مجرد تبادل للردود ولكن بناء متبادل. فما يقوله الآخر يؤدي إلى بنائي شخصياً كهوية خيالية.

كل ذلك متوافق مع الابتكار والإبداع الشخصي. وأيا كانت الأشكال القصصية - الظاهرة والمنظمة - فإن المسرح هو لصالح الهويات وقد لا يكون كذلك. فالمسرح بدون شخصية وبدون عمق للهوية في العرض لا يعد مسرحاً مثيراً للاهتمام. وبالنسبة لي المسرح يعتمد على الشخصية. ومن الناحية الواقعية فإن المسرح بدون الشخصية هو بمثابة تخل عن الممثل. أليس الممثل شخصاً على علاقة دائمة بتقديم الهويات الخيالية؟. وإذا لم يكن الأمر كذلك فهو يقوم بإلقاء النص وللغته.

وما يميز المسرح الغربي عن المسرح الشرقي هو الإباحية التامة في التعبير عن شخصياته. ففي الغرب نجد أن الممثل الكبير أو المشهور هو شخص ينقب في أعماق ثنايا روح

الإنسان ويعبر عن ذلك على المسرح. وتعتقد الأداء يرتكز على كل ما لا يتم التعبير عنه في الحياة لأن الأنا المثالية تتحفظ بشأنه. وكل ما هو منتظر ومطلوب هو خبرة أعماق الإنسان. ولا تهُم الأشكال لأن هذه المسألة مطروحة منذ إيشيل وحتى توماس برنهارد.

كاترين شـــو (ستوديو ٥٨- لانجارا كوليدج - كندا). السيدة آليس رونفار لقد قلتِ أنْ المدرسة يجب تحريكها في نطاق إمكانية استبدالها بأشكال إبداعية أخرى. وقد تحدثتِ عن إحضار معماريين. فهل هناك من وجهة نظرك أشياء أخرى من شأنها تحسين الناحية التربوية للإبداع؟

آليس رونفـــار. لقد تساءلت كثيراً عن الإبداع منذ أن قمت بإدارة المدرسة. ومن الصعب الإفلات من إعادة إنتاج نماذج معروفة وأوقات معروفة. فنحن في فترة زمنية سهلة المعرفة وكل هذا يجعلني في حالة اضطراب. وأنا أسأل نفسي كيف يمكن إبطال بنيات العمل التي نعمل بداخلها. وقد أدركت أنه سيكون هاماً جداً دخول رجال الرياضيات والمعماريين والعلماء في عملنا حتى يحدثونا عن العالم. وبالنسبة لي هذا شيء أساسي. وهو ما أطلق عليه مصطلح "الصدفة والضرورة". فالمدرسة ليست فقط مكان نتعلم فيه تقنيات العمل. الأمر أبعد من ذلك. أنا أسمع الكثيرون يقولون "المدرسة هي مكاناً

ستعاني فيه لمدة ثلاث سنوات ثم ستتمرد بعد ذلك". أي أنها مضيعة للوقت!. لماذا لا تكون المدرسة مكاناً أسطورياً يمكنهم فيه على غرار فناني النهضة تعلم أشياء أخرى غير تمثيل المسرح فقط؟. إن الإبداع يستلزم المعرفة ولكن الفوضى هامة أيضاً. وأنا أؤمن بالفوضى وأعتقد أنه في وقت ما يجب تغيير البنية والجدول الزمني واتخاذ قرار بعدم إجراء محاضرات أساسية لمدة شهر على سبيل المثال. وأنا ليس لدي التزام خاص بالمؤسسة. لماذا المعاناة لمدة أربع سنوات ثم التخلص من هذه المعاناة بعد ذلك؟. أنا لا أفهم هذا المنطق. بالنسبة لي المدرسة هي مكان أسطوري.

والمقاومة الكبيرة للمدرسة لا تصدر عن الفنانين المدعويين ولا عن الشباب الراغب في التعلم ولكنها تصدر عن المدرسين. فالمدرسة هي مكان سلطة يصعب فيه تحريك ما هو موجود. وتنظيم الفوضى أمر معقد لأنه فوضوي. وإذا كان الانفعال غير مدرج في المدرسة التي أديرها فما كنت سأجد شيئاً أفعله باستثناء إرساء علاقة سلطة مع شخص له معرفة أقل مني. إن ما يهمنى هو الاتصال والنقل وإرساء تبادل وإلا فإنني لا أرى سبباً لقيامي بإدارة المدرسة.

ديفيد زيندر. لقد تحدثت عن الإبداع. والإبداع ليس شيئاً متكرراً بالضرورة أو قابل للإنتاج. فالإبداع هو ما نبحث عنه أي أنه عادة قابلة

للإنتاج. وربما يكون الأمر مسألة مفردات ولكن أعتقد أنه يجب التحدث عن الإبداع أكثر من الخلق. فالإبداع هو عادة.

آلان كـــــناب. إن كلمة إبداع لها قدر من العبث والاستخفاف. وعلى النقيض فإن كلمة خلق لها بعض الثِقل. وفي إطار المدرسة نكون في عمليات مقاربة إبداعية أكثر منها عمليات خلق. ووقت التعلم هو وقت الخبرة على أي حال فيما يخص المقاربة الإبداعية للمسرح كما أمارسه وكما حددت عدد من عناصره في كتاب[٣٥] . وأنا أعتبر الخلق كخبرة على طرق يتم سلكها لاحقاً. فالطالب لا يدخل مدرسة الفنون الجميلة لعمل تحفة رائعة للقرن ولكن لتجربة ما سيصير إليه لاحقاً. إن خبرة المدرسة هي كل الطرق التي تتفتح أمامه والتي سيسير فيها الطالب فيما بعد.

الفصل الثامن

الممثل كمسئول إعداد

كيف يصبح الممثل تربوياً؟. ما الذي يسعى لنقله؟. كيف يتأثر بما ينقله بخبرته الخاصة كفنان؟. لقد تم دعوة الفنانين لعرض خبرتهم بعد سنوات الإعداد. هل كانوا يشعرون بأنهم مهيئون؟. ما الذي افتقروا إليه؟. واليوم كيف يرون عملية إعداد الشباب المطلوب العمل معهم؟.

يان كوليت – ممثل

ستانسلاس نوردي – مدرسة المسرح القومي في بريتاني

ندى سترانكار – ممثلة

لاري ترمبلاي – ممثل

أندريه ويلمز – ممثل

المائدة المستديرة

الممثل كمسئول إعداد

جون لويس بيسون. يسعدنا اليوم أن تعرضوا علينا تجاريكم كممثلين بعد سنوات من الإعداد ومنذ اللحظة التي دخلتم فيها المهنة. فما الذي شعرتم بالافتقار إليه؟. وما الذي كنتم ترغبون في تعلمه؟. ولماذا؟. إن هذا السؤال يطرح التساؤل حول دور الممثل كتربوي؟. كيف يصبح الممثل تربوياً ولماذا؟. ما الذي يسعى بشكل خاص لنقله؟. وكيف تغذي التجربة التربوية ممارستكم الفنية والعكس صحيح؟.

العمل وإعادة العمل

لاري ترامبلاي. لقد بدأت بعدم المعرفة. ثم أعتقدت أنني أعرف. ثم أدركت أنني لم أكن أعرف. ومع ذلك هناك أيام أدرك فيها أن لدي معرفة وأيام أخرى أفضل فيها عدم المعرفة. وبشكل عام أنا أعلم ولا أعلم. وفي هذه الظروف هناك فرص كبيرة لحدوث شك وهو شك ليس دائم وليس مؤقت. فالشك يولد من الأشياء ولكنه لا ينجم فقط عن الضيق. فهو يسمح في بعض الأحيان بعدم الوقوع كما يسمح - إذا كنا سعداء الحظ - بإحراز تقدم.

هذا تمهيد صغير لا يساهم في تبسيط الأشياء. ولكن الأشياء غالباً ليست بسيطة. فعندما تكتفي الأشياء بالوجود نمر بجانبها دون ملاحظتها. وعندما تسمح لنفسها بالوجود فهي تثير غباراً كثيراً ولا يمكن رؤيتها. وبخصوص سؤال هذه الندوة حول ما إذا كان التمثيل يمكن تدريسه، فإنني أقول نعم بدون أي التباس. ولكن الإجابة بمثل هذه البساطة على السؤال لا تُحل الأمور. وبالتالي سأقوم بتعقيد الأمور من خلال الرجوع إلى الوراء حتى عام ١٩٧٥, ففي هذا العام سافرت للهند لأول مرة. وكنت أبلغ واحد وعشرين عاماً آن ذاك. وذهبت إلى هناك من قبيل المصادفة. وبعد عدة أشهر من المغامرات وجدت نفسي في قرية بمنطقة كيرالا Keralaوتدعى شيروثوروثي Cheruthuruthyوهو اسم يُذكرني بمدينتي التي عشت بها وهي شيكوتيمي Chicoutimi.ففي قرية شيروثوروثي كنت استيقظ في الثالثة صباحاً لأن الفصل الخاص بالممثل الذي اشترك فيه يبدأ في الرابعة صباحاً. إنه فصل خاص بممثل مدرسة كاثاكالي. وفي تلك الحقبة لم أكن أدرك أنني سأبدأ تاريخ طويل. إنه تاريخ المسرح. إنه تاريخ الإعداد والنقل. إنه تاريخ رائع. تاريخ يتواصل بما أنه سبب وجودي هنا وحديثي الآن.

عدم المعرفة. لقد بدأ الأمر بعدم المعرفة. وقد بدأ أيضا بعدم الفهم. في البداية لم أفهم أي شيء. كنت أشاهد وأدرك أن شيئاً ما يحدث ولكن ما هو؟. من المستحيل معرفة ذلك. فممثل مدرسة كاثاكالي كان يتحرك أمامي مثل مجموعة من الألوان وكتلة تقف فجأة وتتفجر. وقيل لي أن هذا هو الرقص. وأن هذا أيضاً هو المسرح. وحتى الأوبرا. وكذلك الإيماء. باختصار هذا هو كل شيء. فمن كان هؤلاء الممثلون غريبي الأطوار الذي يتحركون في الفضاء على أصوات الطبل؟. إن الكليشيهات المتعارف عليها لا وجود لها هنا وأقصد رقص الآلهة وحالة الاتصال بالأرواح والتصوف والأكروبات الغريبة. لا لم يكن الأمر كذلك. لقد كنت أشاهد ممثلين لا ينتمون لثقافتي. وكانوا يحكون قصصاً لا أعرفها. والطريقة التي كانوا ينتهجونها في السرد لم تكن تساهم في تسوية الأمور. بل العكس كانت تؤدي إلى تعقيد الأمور بدرجة تجعلني متأثراً. ولكن متأثراً بماذا؟. بالجمال؟. دون أدنى شك. ولكن الجمال أمر عادي في المسرح. إنه انفجار. فالمسرح في حالة حركة. والإشارات تتمدد مع الزمن وتتعلق بكل ما يحدث. باختصار نجد أن الأشياء المزعجة وغير المتوقعة سرعان ما تغرق في زوبعة الفضاء والزمان. والمشاهد المتلهف دوماً يستهلك الجمال فور مروره. وحتى يتواصل العرض، يجب أن يكون هناك شيئاً آخر وراء الجمال. شيء يواصل السرد وراء طبقة الألوان والإيقاع

والأقمشة والأشكال والأصوات. فما هو هذا الشيء الذي لم أكن أستطيع التقاطه؟. كنت مندهشاً من ذلك. وعبارة "كان يا ما كان" التي تعود للطفولة كانت تعمل في الظلام. وكنت أرى في العتمة. وكان بإمكاني رؤية ممثلين مخيفين يطلقون إشارات خاطفة عن طريق الأعين والأيدي والأقدام.

وقد ظهرت رغبة المعرفة. كيف يمكن أن نصبح مثل هذا الممثل المتماسك والقوي والمتحرك والنشط رغم ذلك؟. كان لدي شعور بأنه إذا قسمنا ممثل مدرسة كاثاكالي إلي نصفين سنكتشف تداخل لخيوط متعددة الألوان ووحدات ترانزيستور براقة وأشياء صغيرة مصنوعة من معادن غير معروفة. وفي الواقع كنت أتصرف أمام مدرسة كاثاكالي كطفل. والأشياء البسيطة بشكل مدهش تمتلك تفسير معقد بشكل عجيب غير متاح لأغلبية الأشخاص. وقد وصلت إلى أول محاضرة لي في مدرسة كاثاكالي وأنا أحمل فكرة استحالة التعلم. غير أنني ذهبت من باب المغامرة والفضول. ولم أكن أتشكك في أن هذا الدرس الأول في مدرسة كاثاكالي سيفتح باباً يفضي إلى آلاف الأبواب الأخرى.

والمفاجأة الأولى تمثلت في عدم وجود شخصيات. ليس في الصباح الأول على أي حال. وكذلك في الأيام التالية. لقد وصلت الشخصية متأخرة إلى الفصل. كما لم يكن هناك

مسرحاً. والمسرح نفسه وصل متأخراً بعد سنوات كثيرة في واقع الأمر. وبالتالي لم يكن هناك في البداية سوى تدريبات. وهي تدريبات تتم بطريقة منظمة. وليس هناك نقاش أو روح أو أحاسيس. بل تدريبات فقط. فممثل كاثاكالي في البداية هو مسألة عضلات وأعصاب. مسألة في مجملها شديدة البساطة. ولكن هذه المسألة يجب تكرارها آلاف المرات وفي الترتيب التالي: تدريبات بصرية وإيماءات أساسية وتدريب جسدي وإيقاعي ولغة الإشارة مع تنفيذ ذلك على مدار ثماني إلى عشر ساعات يومياً.

وبعد عدة سنوات وبعد مغامرات أخرى قمت بتدريس الارتجال والإشارات ومقاربة ستانسلافسكي للتمثيل. وكنت في بعض الأحيان أعطي محاضرة تدريب على أسلوب كاثاكالي. وهذا المحتوى المتعدد لم يكن متناقضاً بالضرورة. ففي نفس الفصل كنت قادراً على توضيح أمر هام للطالب ألا وهو أن الممثل هو عبارة عن شيء بسيط ومعقد ومدهش في غالب الأمر وأن إعداده يمكن أن يصبح كذلك أيضاً. ولكن كيف يمكن وضع نظام في هذه الغابة المليئة بالمفاجئات دون القيام بقطع الأشجار؟. من خلال التفكير في الناحية التربوية للممثل اكتشفت أنني بصفتي ممثلاً وتربوياً كنت منقسماً إلى نصفين. تماماً مثل ممثل كاثاكالي الذي قمت في مخيلتي بقطعه إلى نصفين بسكين الفضول.

الانقسام. وبالتفكير جيداً أرى أن هذه الكلمة ليست سليمة. لقد كنت موزعاً. وحتى كلمة موزعاً عندما تقال فإنه ليس لها نفس صدى ما أفكر فيه. لا لم أكن منقسماً أو موزعاً. على العكس لقد كنت متعدداً. هو ذاك. كنت أعمل مع شخص آخر. أو شخص إضافي. كانت لدي رؤيتين تتطابقان وتؤديان إلى تشويش ما أشاهده. ولوضع ترتيب طرحت على نفسي السؤال التالي: "كيف يمكن لممثل شرقي في مرحلة إعداد تناول شخصية ما؟" و"كيف يمكن لممثل غربي في مرحلة إعداد تناول شخصية ما؟". وقد أجبت بموجب خبرتي الشخصية التي كانت مزدوجة. ففي الجانب الغربي كنت أُمثل كل مظاهر التعليم الذاتي. والقدر الضئيل الذي كنت أعرفه قمت بتجميعه في فرقة للمسرح التجريبي. أما في الجانب الشرقي فقد تلقيت إعداد كلاسيكي وتقليدي.

ولإعداد إجابتي هناك كلمتان مفيدتان لي وهما العمل وإعادة العمل. فالتمثيل هو العمل وتعلم التمثيل هو إعادة العمل. والاتجاه في الغرب يتمثل في العمل مع تفادي ما هو مطلوب إعادة عمله آلاف المرات لتنفيذه. أما في الشرق فالاتجاه يتمثل في إعادة العمل آلاف المرات قبل عمل ما هو مطلوب تنفيذه من أول مرة.

ومن خلال قصة قصيرة سأتخيل شخصيتين وهما رامداس وإيزابيل. فرامداس يتعلم في مدرسة كاثاكالي في قرية شيروثوروثي. أما إيزابيل فهي تتلقى إعداد لتصبح ممثلة في مونتريال. ورامداس يبلغ من العمر ستة عشر عاماً. وقد بدأ عامه الرابع في الإعداد. أما إيزابيل فهي تبلغ من العمر ثمانية عشر عاماً وقد بدأت عامها الأول في الإعداد. ومنذ بضعة أيام تشعر إيزابيل الأرق ولا تستطيع النوم بشكل جيد. ففي سريرها تفكر في شخصية بلانش دوبوا .إذ أن أستاذتها في التمثيل اقترحت عليها عمل مشهد من رواية "عربة اسمها الرغبة". وهو المشهد الذي تقوم فيه البطلة بلانش بإلقاء اللوم على شقيقتها ستيلا لمعايشتها إنسان بدائي أو قرد حتى والمقصود هو زوجها ستانلي. وبالطبع لتمثيل هذا المشهد قامت إيزابيل بقراءة المسرحية كلها فضلا عن مسرحيات أخرى لتنيسي ويليامز .Tennesse Williams وقد شاهدت الفيلم الذي أخرجه إليا كازان Elia Kazan وقام بتمثيله فيفيان لي Vivian Leighومارلون براندو .Marlon Brandoوقد أدى ذلك إلى إحباطها. ليس بسبب الفيلم الذي تعشقه ولكن بسبب فيفيان لي. فكيف يمكنها أن تمثل أحسن منها؟. وغير وارد أن تعيد ما قامت به فيفيان لي. على أي حال لن تستطيع إيزابيل ذلك. ثم لا يمكن عمل ذلك. وبالتالي كيف يمكن تمثيل شخصية بلانش دوبوا؟.

ومن أين تبدأ؟. هل من ماضيها؟ طفولتها؟ زواجها السيئ بشاعر شاذ جنسياً؟ أم هل من الناحية الجنسية؟ خيبة أملها؟ حلم الفخامة؟ مرارتها الجنسية؟ انحطاطها؟. أو التركيز على حاضرها؟ والرهان على علاقتها المتوترة مع شقيقتها؟ واشمئزازها وانجذابها في نفس الوقت لستانلي؟. أم تبدأ من الجنون الذي يسيطر عليها؟ أو على النقيض التركيز على الصحوة التي جعلتها تشعر بالشر؟ أو على الفرصة الأخيرة المتبقية لها وهي الزواج من ميتش ودفن أحلامها وأن تصبح إمرأة محترمة وعاقلة؟. لا تستطيع إيزابيل النوم. وعندما تنام تحلم. وهي تحلم بأنها تعثر على زجاجة صغيرة وتقوم بنزع غطائها. وعلى الفور تخرج بلانش دوبوا من الزجاجة كالدخان. وتختفي إيزابيل. ومكانها لا نجد سوى بلانش دوبوا.

وإلى أقصى أطراف الأرض لا يعاني رامداس من أي مشاكل في النوم. والعكس هو الصحيح. فهو يجد صعوبة في الاستيقاظ. ويشعر بألم في جسده. ورياح الخريف بدأت. ومعها تبدأ جلسات التدليك المكثفة. لم تشرق الشمس بعد. يستيقظ رامداس وهو يرتدي إزار ويقوم بدهان جسده بزيت السمسم. ثم يقوم بتنفيذ مجموعة من التدريبات الجسدية بسرعة عالية. وتتطاير الأبخرة من جسده مع بزوغ الفجر.

ويستلقي رامداس على حصيرة. ويأخذ أستاذه عصا ويقف فوقه. ثم يقوم بتدليكه بقدميه. لقد بدأ اليوم. يفكر رامداس في كل ما يتبقى له تنفيذه حتى يعود إلى سريره. وبعد الحمام يشعر رامداس بأنه في حالة أفضل. وهو غير صبور. فاليوم سيتناول شخصية جديدة تبهره منذ طفولته ألا وهي شخصية هانومان Hanuman. فهانومان هو قرد. هو مَلك القرود. ولكنه ليس قرداً أو ملكاً فقط. إنه أيضاً نصف إله. فهو يمثل ألف شيئ. وفي الهند من الصعب إعداد قصة قصيرة. فكل شخصية لها سلالة معقدة ومدهشة في معظم الأحيان. وهانومان على سبيل المثال والده هو فييو " Vayu الرياح". وبما أن فييو هو الرياح فقد كان من السهل عليه التزاوج. وقد قام بذلك بالفعل مع أنجانا Anjana وهي حورية إلهية تحولت إلى أنثى قرد وأعطت الحياة لهانومان. وفييو أيضاً تزوج من كونتي Kunti والدة الأشقاء باندافاس Pandavas ومن بينهم بيما Bhima مما يوضح أنه هو وهانومان أخوة غير أشقاء. والقصة الشخصية لهانومان تندرج في قصة ماهاباراتا Mahabharata التي تعرض حياة الأشقاء باندافاس. غير أن هانومان يمتلك ميزة نادرة وهي وجوده في الملحمتين الكبيرتين في الهند. وهو أيضا شخصية هامة في شعر رامايانا Ramayana. فمن خلال ولائه لراما Rama قام

هانومان بمساعدته على تخليص سيتا Sitaمن براثن رافانا Ravanaالذي اختطفها وسجنها في سريلانكا. وفي الجزء الذي يعده رامداس اليوم يتحول هانومان إلى قرد مريض بالروماتيزم وعجوز لخداع أخيه غير الشقيق بيما .Bhima وبيما الذي ذهب للبحث عن وردة لتقديمها لزوجته قام بتقطيع كل أشجار الغابة بهراوة حتى يستطيع المرور. وفي إطار شعوره بالغرور وافتخاره بهيئته القوية نجد أن الأسود والأفيال والنمور تهرب من بيما. وهانومان الذي تعَرف عليه قرر أن يلقنه بلطف درساً صغيراً في التواضع واحترام البيئة. ففي الواقع هانومان ليس فقط شخصية خرافية محبوبة من العامة ولكنه أيضاً شخصية أسطورية ودينية محترمة من الجماهير. فهو يجسد القوة والمعرفة والحيلة. وهو يتمتع بقوة سحرية ومن بينها التحول إلى عملاق. وفي خطوة واحدة عبر المحيط الهندي للوصول إلى سواحل سريلانكا. ويقال عنه أنه موسيقِي وطبيب وعلى دراية بأندر أنواع الأعشاب في الهيمالايا. فكيف إذاً يمكن تناول مثل هذه الشخصية؟. هل يتم أولا إظهار جانبه الخاص بالقرد؟. وهل يتم بعد ذلك وضع صفاته الأخلاقية وقدراته الفكرية ونشاطه الصوفي؟. رامداس لا يطرح على نفسه أي من هذه التساؤلات. فمنذ زمن طويل قدمت له مدرسة كاثاكالي الإجابة على ذلك. فقد أعطت لهانومان تصنيف وماكياج

وملابس وطريقة للتحرك وإيقاعات وصراخ وإيماءات وحتى الأسنان الصناعية التي سيتعين على رامداس تعلم طريقة إظهارها في الوقت المناسب. والمشهد الخاص بلقائه مع أخيه غير الشقيق بيما قد شاهده رامداس عشرات المرات. وقد سنحت له الفرصة منذ بضعة أيام مشاهدته مرة أخرى مع رامانكوتي Ramankutty الذي جسد دور هانومان. ورامانكوتي هو أكبر هانومان في زمانه. إذ كان رامانكوتي أستاذ جوبالا Gopala الذي يقوم حاليا بالتدريس لرامداس. وبعد ظهر اليوم سيتعين على رامداس إعادة عمل ما قام به الكثيرون قبله. وحتى يتعين عليه تنفيذه يجب عليه إعادة عمله مئات المرات.

إن إيزابيل ورامداس يحلمان بأن يصبحا من كبار الممثلين ولكن في الوقت الحالي يتعين عليهما التركيز على هدف محدد وهو إظهار بلانش دوبوا وهانومان في فصليهما. وستكون مقاربتهما مختلفة. ومع ذلك ستتضمن كل مقاربة خيالاً ما.

فخيال إيزابيل مرتبط بالوقت. فعلى غرار أكثر الناس من حولها تفتقر إيزابيل للوقت. والوقت يصبح أكثر صعوبة في إيجاده. وهناك نقص في الوقت. فنحن نفتقر إليه ونبحث عنه وهو شيء نادر. وإيزابيل تعتقد أنه بإمكانها حل جزء من

مشاكلها في التمثيل إذا توصلت لفعل كل شيء في نفس الوقت ولا سيما فعله بأسرع ما في الإمكان. وخيالها يتمثل في إيجاد الشخصية من الوهلة الأولى كما لو كانت موجودة بالفعل بداخلها بحيث يكفي فتح باب صغير للوصول إلى بلانش دوبوا. وإذا التقيتم بإيزابيل في أي ممر وسألتوها كيف تقضي أيامها، هناك احتمال كبير أن تجيب بما يلي: "أنا أبحث عن الشخصية". فهي لا تقوم ببنائها. إنها تتصرف كما لو كانت قد فقدتها. وكما لو كانت قد تركتها في يوم من الأيام. وبالتالي فهي تبحث عنها. وهي تبحث عنها في ذكرياتها، في إشارة، في خطوة، في موقف قد تكون وقفته، في إحساس أو في وشاح مُعطر بعطر قديم. وهناك أيام تعتقد فيه أنها وجدتها. وبعد البروفة تشعر بأنها عبقرية. وفي اليوم التالي تفقدها مجدداً. وبالتالي يتعين عليها إعادة التفتيش عنها. وبعد عدة أسابيع عندما تقوم إيزابيل بعرض المشهد يظهر شبح بلانش دوبوا في الفصل. ويمر الإحساس. ويقوم الأستاذ بتهنئة إيزابيل ولكنه ينبهها إلى أن إلقائها كان رخواً وأن جسدها تعتريه إشارات مشوشة وأنها تفتقر للاستماع وأن الشخصية التي قدمتها ليست متدرجة وأنها مبنية على حالة ذعر محتمل دون شك ولكنه كان بإمكانها تعديلها لإعطاء إيقاع للمشهد. وبالتالي يتعين على إيزابيل أن تأخذ الوقت الكافي للتفكير في كل هذه الملاحظات.

أما بالنسبة لخيال رامداس فهو غير مرتبط بالوقت. فرامداس ليس له مشاكل خاصة بالوقت. ففي النهاية هو يعيش في الهند. ويبدو أن الوقت لا ينفذ هناك. وقد يدفعنا ذلك للاعتقاد بأن الناس يتعمدون أخذ الوقت الكافي. ورامداس لا يشعر بالضيق من أخذ الوقت الكافي. وخياله على نقيض إيزابيل يتعلق أكثر بالفضاء. فضاء جسده. فضاء يرغب في تقسيمه إلى ما لا نهاية مع قيام مدرسة كاثاكالي بإعادة تكوينه وفقا للتصنيف والمحتوى الدرامي المحدد خلال القصة. فهانومان وراء مظهره المتفرد ليس إلا ترابط لعدة عناصر ونتيجة لعمليات حسابية قام بها جسد رامداس كما لو كانت مدرسة كاثاكالي تمتلك بالفعل كل الإجابات وأنه يكفي التمكن من مختلف المكونات وترتيبها الخاص في الفضاء لإظهار الحل المطلوب. غير أن هانومان ليس حلاً. هو قرد وملك ونصف إله وأخ غير شقيق فضلاً عن أشياء أخرى بسيطة ومعقدة. وعندما قدم أيضاً رامداس المشهد الخاص بهذه الشخصية الخرافية وهي تعطي درساً في التواضع لبيما، اكتفى أستاذه بتصحيح وضع مِرفقيه وتوضيحه بإشارات متعجلة للأخطاء التي ارتكبها في تسلسل الجزء الخاص بالإشارات. ولكن رامداس لم يكن

بحاجة للمزيد لإدراك أنه لم يحقق شخصية هانومان. وربما يستطيع ذلك بعد عشرات السنوات.

لقد عبر ستانسلافسكي عن المسألة الجوهرية للناحية التربوية للممثل ألا وهي كيف يمكن الوصول بالممثل إلى أن يؤدي كل مساء ما يتعين عليه عمله كما لو كان يفعله لأول مرة؟. بمعنى آخر كيف نجعل إعادة الفعل مثل الفعل؟. إن إيزابيل تحلم بالإسراع في مراحل الإعداد مع تنفيذ كل شيء في نفس الوقت. فهي تعتقد في التكون التلقائي للشخصيات. فهذه الشخصيات تولد من العدم. وهي متقلبة الأطوار وتختفي بدون إنذار. ورامداس يؤمن بمدرسة الكاثاكالي. ونقله مقنن. وعناصره مرقمة. وعليه التمكن من كل الأجزاء التي يقوم أساتذته بتدريسها. ومن بإمكانه القول بأن إيزابيل ورامداس سيصبحان ممثلين كبار بعد عدة سنوات أو أنهما سيتخلوا عن المهنة بعد سنوات من الفشل؟. ما من أحد بإمكانه الإجابة على ذلك في الوقت الحالي. إن الإعداد الشرقي والغربي لديهما نفس الغاية ألا وهي إعداد ممثلين جيدين وممثلات جيدات. وهما يستخدمان طرق مختلفة لتحقيق ذلك ولكنها ليست طرق مضادة مطلقاً. فهذه الطرق تتطابق في نهاية الأمر. وإيزابيل ستتعلم التنظيم والتمكن من النواحي التقنية في إعدادها. وستبتعد

عن نفسها للذهاب بشكل آخر نحو الشخصية المطلوبة. ورامداس سيتمكن خلال سنوات من إظهار شخصيته حتى تُعبر بأسلوب عما تعلمه في إعداده بخصوص تقديم أشياء بطريقة عادية. بمعنى آخر إن ما عايشته إيزابيل كحدس وكومضة سينطلق في الفضاء وسيغذي الاختلافات والإيقاعات المتنوعة وسيرسم مسار موازي للعمل الدرامي ولتطور الشخصية. والتجميع التلقائي سيصبح عرض تحليلي. أما بالنسبة لرامداس فسيكون قادراً في رؤية واحدة على تجميع كل ما اعتاد تمثيله كأجزاء موزابيك. وسينصهر خياله في تجميع إبداعي مع تحليله لجسده.

ها هو شيء يبدو سهلاً. وهو في الأساس كذلك. أما ما هو غير سهل فهو الاعتقاد في ذلك. وما هو غير سهل هو المثابرة، والصبر، والعمل، والشك، وإعادة البدء، والمعرفة، وعدم المعرفة.

نحن بحاجة إلى عدة أساتذة

يان كوليـــت. لقد بدأت المسرح وأنا صغيرة السن لأسباب شخصية. فقد فقدت أحد عَينَّي في حادث. وكنت أعاني من ذلك وأردت أن أمارس المسرح كعلاج للخروج من هذه المحنة. وقد نجح ذلك. وقد بدأت أولاً بمحاضرة خاصة وهي محاضرة

مدرسة سيمون ثم انضممت بعد ذلك لمدرسة شارع بلانش (المدرسة القومية العليا لفنون وتقنيات المسرح) وكنت محظوظة لأنني التقيت ببيير براديناس Pierre Pradinas وكاترين فرو Catherine Frot. وقمنا معاً بتأسيس مسرح "القبعة الحمراء". وقد تطلب الأمر بعض الوقت قبل إدراك الوضع ولكن التدريس الذي حصلت عليه في هاتين المدرستين كان تقليدي جداً لدرجة أنني تعلمت كل ما لا يجب فعله. وأنا لا أعرف ما إذا كان هناك وجود أم لا للمدرسة المثالية. ففي تلك الفترة كانت هناك محاضرات كلاسيكية وأخرى حديثة. وفي المحاضرات الكلاسيكية كنا نتعلم الجلوس على مقاعد ذات أرجل مصممة بزاوية مستقيمة وكنا نتعلم الوقوف بشكل صحيح للتحدث. باختصار كنا نتعلم كل ما لا يجب فعله. وفي نفس الوقت كانت هناك محاضرات في فن الإلقاء وكذا العديد من المحاضرات التقنية الهامة جداً.

وأنا أشعر أن هناك شيئان لا غنى عنهما في عملية الإعداد وهما التدريس التقني الخاص بأداء الجسد والصوت وما كنت أرغب في أن يقدمه في الأستاذ في تلك الفترة من حيث وسائل قبول نفسي وتحقيق ذاتي وببساطة الشعور بالراحة.

جون لويس بيسون. لقد ذكرتِ أن هناك تدريس تقني أساسي إلى جانب باقي الأشياء التي لم يتم تعليمك إياه. هل من الممكن الفصل بين هذا التدريس التقني الأساسي والناحية الفنية أو طريقة الأداء؟. ألا يتضمن التدريس التقني أيضاً ناحية فنية ما؟.

يان كوليــــت. بالتأكيد. لذلك نحن بحاجة للعديد من الأساتذة والعديد من المصادر المختلفة التي يتم الربط بينها. فعندما كنت في المدرسة شُرح لي أن الممثل هو أداة جيدة. وأن الأمر يستلزم الاستفادة بشكل جيد من أداته فقط. وفي الوقت الحالي نطلب من الممثل شيء آخر غير التعليمات المتمثلة في: "قف هناك"، "إذهب من هنا إلى هناك" و"إفعل ما يقال لك فعله".

جون لويس بيسون. عندما لا يكون هناك مخرجاً مسرحياً كيف يمكن للممثل أن يكون أداة فعالة؟.

يان كولــــيت. بما أنه لا يوجد عين خارجية، فإننا ملزمون بالتفكير فيما هو أبعد من عالمنا الصغير ومن الشخصية الصغيرة مع ضرورة الاتصال بالآخر وإيجاد لغة مشتركة. وكل شيء له تقسيمات لدينا. فهناك المسرح والمسرح الخاص والمسرح العام ومن يفكرون ومن لا يفكرون ومن يبعثون على الضحك ومن لا يبعثون على الضحك ومن يعملون بالسينما ومن يعملون بالتليفزيون. وبالتالي يجب محاولة البحث عن لغة مشتركة حتى يتمكن الناس من التحدث بعضهم مع بعض.

جون لويس بيسون. من المهم البحث عن المذكرات الخاصة الإخراج في الوقت الذي لم يكن هناك وجود للمخرج المسرحي. فالممثلون كانوا يتولون عملية إحراز التقدم في التمثيل. وعندما نرى نصوص المُلقنين المسجل عليها خطوات التمثيل وهي نفس النصوص المتداولة عاماً بعد عام نكتشف أنه عندما كان الممثل يقترح مشهداً يراه جيداً كان يتم الإبقاء عليه. وعندما يكون المشهد غير جيد كان المُلقن يقوم بشطبه بالقلم. فالأشياء كانت تتطور من خلال الخبرة. فقد كانت هناك طريقة مختلفة تماماً في العمل مرتكزة على المهنة والتعلم.

على الطالب أن يقوم بالتدريس لنفسه

ندى ستراـنكار. إن المسار الذي سلكته يشبه كثيراً مسار يان كوليت أو على الأقل في السنوات الأولى من إعدادي في مدرسة رينيه سيمون René Simonوالتي كانت محاضراتها أشبه بمحاضرات فلوران في ذلك العصر. لقد دخَلْت المدرسة لأن يبدو أنها كانت الوحيدة. وبالطبع كانت هناك مدارس أخرى هامة موازية ولكنني كنت شابة وجاهلة بقدر كافي. والشيء الوحيد الذي كنت أرغب في عمله هو المسرح. ولم أعلم لماذا وكيف. وبالتالي بدأت المسرح في هذه المدرسة. وتلقيت تدريساً دون أن أعرف ما إذا كان جيداً أم لا.

ثم تقدمت إلى الكونسرفاتوار لأنه كان طريق شبه إجباري لأصبح ممثلة وأحصل على شهادة. وهناك التقيت بفيتيز Vitezالذي غَيَّر تماماً أهدافي كممثلة بشكل عام. وفجأة اكتشفت هدفاً فنياً وأخلاقياً وكلمة وطريقة تصور الممثل بشكل مختلف تماماً عما كنت أظنه في ذلك الوقت. وقد تساءلت كثيراً بخصوص ذلك عندما ذهبت إلى فيتيز. كما أن الأمر استلزم مني وقتاً كثيراً قبل تنفيذ أي شيء لأنني كنت أشعر أنني محاصرة تماماً. فقد درست لمدة ثلاث سنوات ولكنني لم أعرف أي شيء في الواقع باستثناء ربما التحدث. فهي صفة أساسية للممثل ولكنها ليست الوحيدة. وقد التقيت بالعديد من الممثلين الذي لديهم جسد وطريقة مختلفة في استخدامه وفي استخدام أصواتهم وتصور عملهم. وكانت لديهم مسئولية إزاء وجهة النظر المتبعة في التدريبات التي يقترحونها أو التي يقترحها فيتيز.

ولم يكن هناك حكم تقييمي في فصل فيتيز. فقد كان يتم تنفيذ تدريبات لا تعطي حق التعليق بعبارة مثل: "هذا جيد وهذا سيئ". وكنا نعمل على إجراء مقترحات مضادة أي أننا كنا نعطي لتدريب ما اقتراح بتدريب مضاد لا يعتمد نظرياً على ما تم إنجازه. وبطريقة ما كان يتعين عملياً على

الطالب أن يُدرس لنفسه بمعنى أنه في التدريب الثاني يتعين عليه انتقاد ما اقترحه مسبقاً. وكنا نحرز تقدماً. ولم تكن هناك طريقة عمل متطورة بل خليط عام. لذلك عندما خرجت من هذه التجربة مع فيتيز لم أكن أشعر بأنني افتقر لأشياء كثيرة لأنني تعاملت مع التقنية والجسد والصوت والفكر والالتزام السياسي ومسئولية الممثل إزاء إخراجه المسرحي.

جون لويس بيسون. بخصوص تدريس فيتيز في الكونسرفاتوار لم تقولي قط أنه "علّمني تقنيات التمثيل" ولكن "أعطاني أهداف فنية وأخلاقية وطريقة جديدة لتصور الممثل والاستعداد للتمثيل". وهذا شيء مختلف تماماً.

اقتل ذاتك!

أندريه ويلمز. لم أدرس بمدرسة. لقد وجدت نفسي لأول مرة في عرض اسمه فوست Faustلكلاوس مايكل جروبر Klaus Michael Gruber.وقد قمت بتجربة أداء وقال لي: "تبدو وكأنك من اليسار المتطرف وممثلو اليسار المتطرف سيئون جداً". ومع ذلك فقد قبلني كممثل صامت وعملت معه. وكان جروبر على نقيض الشخص التربوي فأنا أكره التربويين. لقد كنت أسمع كلمات مثل "إبكي من الداخل"، "ليس هذا سيئاً"،

"سير"، "ملموس"، "تحدث بصوت منخفض لأن والدتك ستتعرف على صوتك على أي حال"، "إهدأ ولا تحاول التمثيل بأكثر مما لا تعرفه"، "تواضُع وهدوء".

وبعد ذلك أبديت اهتماماً كبيراً بلقاءأُجريَّ مع الممثل روبرت ميتشوم. لقد سأله المحاور عن السبب وراء اتجاهه للتمثيل فأجاب: "في يوم من الأيام شاهدت رانتانتان Rintintin في التليفزيون وما يستطيع الكلب عمله. واعتقدت أنه ليس هناك سبباً يجعلني غير قادر على فعل ما يفعله الكلب". وهذا هو ثاني شيء أثَّر في عملية إعدادي.

أما الشيء الثالث فهو آلان كوني Alain Cuny الذي كان يقول: "أنا لم أتعلم قط التمثيل. لقد تعلمت فقط السير على خشبة المسرح". وفي مجلة Equipe ذكر كارلوس مونزون Carlos Monzon بطل أوروبا في الأوزان المتوسطة ما يلي: "لم أتعلم قط الملاكمة ولكنني تعلمت فقط التحرك على الحلبة". ومن ثم قفزت الفكرة أمامي بطريقة لا تُصدق: لقد أدركت في المسرح أنه على نقيض الموسيقى لم تكن هناك تقنية موضوعية.

وبعد ذلك بفترة كبيرة قرأت كتاباً يطرح تساؤلات حول الصور التي يحتاجها المجتمع. ومع متابعة السينما الأمريكية

نلاحظ أنه في أوج انتصار المجتمع الأمريكي كانت قامة الممثلين تصل إلى ١,٩٠ متر مثل جون واين وجاري كوبر وكاري جرانت وروبرت ميتشوم. فهم يجسدون فكرة مُعينة عن أمريكا. ومع هزيمة فيتنام ظهر ممثلون قصار القامة ونحاف مثل دينيرو وداستن هوفمان وآل باتشينو فضلا عن ظهور الأمريكيون الإيطاليون النشطون والعصبيون بعض الشيء والذين يتعاطون الكوكايين. فهذه هي الصور التي كان يحتاجها المجتمع. والمجتمع أيضاً هو الذي يقوم بتصنيفنا. وبالتالي يجب علينا التوقف عن التفكير في أننا أنفسنا مجرد أشخاص يتحركون. فالمجتمع بحاجة لمن يمثله ونحن في معظم الأحيان الأدوات لتحقيق ذلك.

وقد عملت بعد ذلك مع طلاب مدرسة مسرح ميونخ. لقد قلت للمديرة أنني لن أُعطي محاضرات لأنني أكرهها ولكنني سأقوم بإعداد عرض أُطلق عليه اسم "اقتل ذاتك" (Kill Your Ego). فأنا أرى أن هذا أمر لا غنى عنه بالنسبة للطلاب الممثلين. وقمت فقط بإعداد الكورس. وقلت للطلاب أربعة أو خمسة أشياء هي الحضور في الموعد وعدم ارتداء أحذية رياضية لأنها تحُد من الخطوات وعلى الفتيات ارتداء تنورة وعلى الشباب ارتداء بذلة ورباطة عنق. فكَون الشخص ممثلاً لا يُعتبر نمطاً للحياة وبالتالي لا يجب عليهم الابتهاج

كل مساء نتيجة الاعتقاد بأنهم فنانين. وفي اليوم التالي بدأنا بروفة الكورس ومحاولة التحدث معاً والنظر والاستماع إلى بعضنا البعض والانتباه للآخر.

فكل ما يهمني ليس وضع الأشخاص كممثلين ولكن وضعهم كبشر. فأنا أرغب في خطوة سياسية فنية. وإذا كنت أمارس المسرح فهو ليس مطلقاً لعمل مسرح يحظى برضاء الجميع. لقد مارست دوماً المسرح ضد شيء آخر. ومثلما كان يقول هينر موللر Heiner Müller: "اكتفي بإلقاء الكلمات في ترتيبها أما الباقي فالناس سيفهمونه".

ليس هناك ممثلون جيدون وسيئون

ستانيسلاس نوردي. بعد ثلاث سنوات من الوجود في الكونسرفاتوار القومي للفن الدرامي، قررت ألا أصبح ممثلاً. فهذه السنوات الثلاث جعلتني أشعر بالإشمئزاز من كيان الممثل. وعند خروجي من الكونسرفاتوار لم يكن هناك مسرحاً أحلم بإمكانية العمل فيه.

والشيء الأول الذي تعلمته هو العمل في محيط إنساني. فالممثل على خشبة المسرح هو إنسان في المقام الأول. وليس هناك ممثلون جيدون وسيئون. وبالنسبة لي من الخداع التحدث عن ممثلين كبار. فهناك بشر على خشبة المسرح. ثم

إننا نعمل على كشف وتوضيح ونشر شيء في هذا المكان الذي يُعتبر مكاناً خاطئاً.

وأنا أعتقد أن من بين المشاكل التي يواجهها العديد من الأشخاص في عملية الإعداد في فرنسا هي تعليم الممثلين كيفية الخروج من ذلك في معظم الأحيان. ففي النهاية يتمثل التحدي في كيفية الخروج أكثر من التركيز على عملية الإعداد. إذ لا يتم البحث عن فن وحرفية بل يصبح الأمر مجرد القدرة على العمل مع تلاميذ جورج لافودان وجويل جوانون..الخ.

لقد أجريت لقاء أو لقاءين هامين مع ديديه جورج جابيلي Didier Georges Gabilyالمؤلف والمخرج المسرحي الذي أرسى بنية إعداد "أحادية الهوس" بمعنى أن التحدي هو الوصول إلى نهاية ممارسة ما، إلى نهاية خُلق، إلى نهاية جانب فني مع شخص ما. والوصول إلى نهاية الشيء يعني الالتزام كلياً وعدم التحول إلى ممثل متقلب قادر على التصرف في أي موقف. وهذا اللقاء أسس عملي كمخرج مسرحي. وبعد ذلك وافقت في فرقتي على انضمام العديد من الأشخاص غير الحاصلين على إعداد كلاسيكي وغير المزودين بوسائلهم التقنية. وقد عملت بشكل أكبر مع أشخاص التقيت بهم أثناء انعقاد دورات مثل الهواة

والمدرسين..الخ. فالشخص الذي سيصبح ممثلاً يجب أن يكون في المقام الأول متواجداً داخل ابتكار مسرح الغد واليوم. فالمسرح هو بالضرورة مكان "للاختلاف". وإذا أردنا كممثلين بناء شيئ ما فإننا مضطرون للمعارضة وللتفاعل وللتواجد داخل الابتكار.

ونقل ما هو جميل هو حتماً نقل الأشياء التي نعجز عن وصفها. ولا يمكن ممارسة المسرح من خلال قراءة كتاب "التمثيل للممثلين وغير الممثلين" للكاتب أوجوستو بوال Augusto Boalأو من خلال محاولة تنفيذ التدريبات. فنحن أمام أشخاص لم يَعبروا نفس لحظة التاريخ. فأنا أبلغ من العمر خمسة وثلاثين عاماً وأعمل في هذا الوقت مع شباب في العشرين من ربيعهم وهم يذهبون إلى مسرح وهم نهكون بما يشاهدونه في المسرح ويطرحون على أنفسهم أسئلة خطيرة بخصوص المسرح الذي سيقومون بتأسيسه وسبب اختيار هذا الطريق والإطار الذي سيندرجون فيه. والشيء المهم هو محاربة توحيد المعرفة والتدريس مع العمل بشكل رئيسي على جميع البنيات الصغيرة جداً ومتابعة المغامرات والأشخاص.

وأنا لست ضد نظام الإقناع بالانضمام. وفي معظم الأحيان عندما يأتي ممثلون شباب لرؤيتي وسؤالي عن أي محاضرة

في الفن الدرامي يمكن حضورها أقول لهم أنه من الأفضل لقاء ممثل عجوز أو ممثلة كبيرة في السن ممن لديهم قوة النقل بدلاً من الذهاب إلى مكان "تشكيل". واليوم الشيء الخطير جداً هو هذا المفهوم الخاص بكبار الممثلين الجيدين القادرين على التمثيل في كبرى المراكز الدرامية القومية.

التواجد في تشكيل كامل مضاد

عندما كنت في الكونسرفاتوار أثناء إدارته من قبل جون بيير ميكيل Jean Pierre Miquel كنا نتعلم أن مستقبل الممثل هو العمل مع حوالي عشرة مخرجين مسرحيين. والأسماء كانت معروفة في ذلك الوقت وهي جورج لافودان Georges Lavandant وجون بيير فانسان Jean Pierre Vincent وجويل جوانو .. Joel Jouanneau الخ. وبعيداً عن تلك الأسماء العشرة كنا نتعلم أنه ليس هناك أملاً أو حتى حياة مسرحية.

أعتقد أنه من المهم وجود تشكيل كامل مضاد. فهناك ممارسات فريدة يجب اتباعها وهي مختلفة تماماً إذا كانا نعمل في منطقة رون ألب مع برونو ميسا Bruno Meyssat وفيليب فانسان Philippe Vincent في وجود هذه الفرقة أو ما إذا كانا في باريس أو في مونبلييه. فالجغرافيا والتاريخ

عنصران رئيسيان في إعداد الممثل. ونحن نندرج في لحظة ما لا يمكن حدوث بعض الأشياء خارجها.

وكممثل مررت بلحظات نقل ونواحي تربوية رائعة مع جون بيير فانسان فهو راوٍ ممتاز للممثلين ولكنني في نفس الوقت كنت أجد صعوبة هائلة لأجد نفسي معه. فقد كنت أسمع ما يقوله ولكن عندما كنت أذهب لأرى ما يصنعه أجد أنه ليس المسرح الذي أحلم به. فقد كان هناك تناقض. وكنت مضطراً لابتكار المسرح الخاص بي.

وما أرغب في التأكيد عليه هو الناحية الإنسانية. فأنا أعتقد في المقام الأول أن ما يؤثر على خشبة المسرح لا يتمثل في التقنيات ولكن في البشر وكلمات الشاعر. فكيف يتم الاستماع للفكر وللكلمة؟. نادراً ما نكون مشوشين في المسرح عند الذهاب لمشاهدة ممثلين لديهم تقنية ممتازة لأن ذلك يدفعنا إلى أماكن صغيرة جداً. فهو عكس رؤية ممثلين متحدين حول خُلق ورغبة في العمل ضد مسرح ما والتزام ما. وأنا أحب مصطلح "ممثل ملتزم" أي ملتزم بمغامرة إنسانية وفنية وأخلاقية.

لقد اخترت إدارة المسرح القومي في بريتاني بمنطقة رين الفرنسية لأنها مدرسة خاصة جداً تقوم بتخريج دفعة كل ثلاث سنوات مما يعد رفاهية مذهلة. إذ يتم اختيار أربعة عشرشخصاً ويتم تخيل حياة فرقة لمدة ثلاث سنوات. ويتم بناء المدرسة على أساس هؤلاء الشباب وعلى أساس رغباتهم وميولهم وبعض القناعات. ونظام العمل في المدرسة يتمثل في العمل لوقت طويل في المعمل بدون إجراء عرض عام وهو ما يبدو لي شيئاً هاماً. فمكان الإعداد يجب أن يكون معملاً أو على الأقل يمكن أن يصبح كذلك. وهو في المقام الأول مكان هام جداً للكلام من وجهة نظري. فعلى سبيل المثال تحدثنا على الفور عن الشكل المسرحي المعاصر. ومنذ البداية سألت الطلاب عن المسرح الذي يحلمون به وعن المسرح الذي لا يرغبون في تمثيله. وهذا الجيل مبهور بمسرح الشارع وهو لا يرغب أن يكون داخل المؤسسات لأنه يسعى للقاء الجمهور بطريقة مختلفة.

وتبدأ المدرسة في التكون ابتداء من ذلك ولمدة ستة أشهر. فيجب عقد لقاءات وحدوث صدام من هذه اللقاءات. والتحدي يتمثل في تطوير النظرة وإرسال الشباب إلى المتاحف لمشاهدة معارض الفن المعاصر وإرسالهم إلى الحفلات الموسيقية وإرسالهم للقاء فنانين..الخ. فالمدرسة موجودة أيضاً في هذه الممارسة وفي هذا اللقاء. والإعداد

يتولد من الانبهار ومما يحدث عند مشاهدة عمل فني ومما ينتج عن الاكتشاف.

وما نحاول عمله هو بناء المدرسة على أساس هؤلاء الشباب الأربعة عشر. وإذا كان الأمر يتعلق بأربعة عشر شخصاً آخر فإن المدرسة لن تشبه قط ما هي عليه في الوقت الحالي. وخلال ثلاث سنوات ستكون هناك مدرسة أخرى.

يان كوليـــــت. لقد قمت أنت باختيار هؤلاء الأشخاص الأربعة عشر. لقد قلنا منذ فترة وجيزة أنه لا يوجد ممثلون جيدون وسيئون. كيف يتم إذاً اختيار هؤلاء الأشخاص الأربعة عشر؟

ستانيسلاس نوردي. خلال المسابقة قلت لأعضاء التحكيم البالغ عددهم عشرة أشخاص أن عليهم البحث عن الضوء الصغير. لقد كان التوجيه الوحيد هو البحث عن الثوان القليلة التي تظهر فيها فجأة آثار إنسانية واضحة على خشبة المسرح. وهو شيء ذاتي جداً ولكن كل عملية انتقاء تكون شديدة الذاتية. وقد شاركت في مسابقة الكونسرفاتوار وكان الوضع مماثلاً حتى وإن كانت المعايير الذاتية مختلفة. وفي مدينة رين يتم البحث عن أشخاص فضوليين لا يرغبون فقط في أن يصبحوا ممثلين ولكنهم أشخاص يؤلفون وهم منبهرون بالصوت والإضاءة ولديهم حلم أي أنهم حالمون. فمن بين أحد مسارات العمل يجب أن يكون الشخص حالماً.

مخاطرة أن ينفصل الطلاب عن العالم

يان كولـــيت. يمكن أن نتساءل عن الممثل حقاً. لقد أدركت أن كل التدريس الذي حصلت عليه سواء في محاضرات رينيه سيمون أوفي مدرسة شارع بلانش (المدرسة القومية العليا لفنون وتقنيات المسرح) كان منفصلاً تماماً عن الواقع المهني الملموس في عالم العمل. وأنا أتساءل ما إذا كان هناك احتمال انفصال الأشخاص عن العالم الذي يعيشون فيه نتيجة إرسالهم خلال فترة زمنية محددة إلى مغامرة كبيرة ومثيرة وشديدة الثراء.

لاري ترامبلاي. أحب العودة إلى مفهوم ممثلين جيدين وسيئين. بالأمس قلنا بدقة أن المسرح هو مهنة وفن. وإذا كان المسرح مهنة يمكن إذاً وصف الممثل بأنه جيد أو سيئ.

ستانيسلاس نوردي. المسرح هو مهنة. وببساطة يمكن تناول التقنيات الأساسية بطريقة سهلة نسبياً. والوقوف على خشبة المسرح مع وجود جسد ونظرة هي أشياء يمكن تعلمها. وعند تعلم ذلك أعتقد أنه من الخطر التحدث عن ممثلين جيدين وسيئين. وبعض مديري المسرح يتحدثون عن بعض الممثلين بتشبيههم بأنهم مثل "الفيراري". ووجود مثل هؤلاء "الفيراري" على خشبة المسرح يجعلني أشعر بالقلق.

يان كوليـــــت. تكمن هنا انحرافات المسرح العام في السنوات الماضية. إذ يتم استخدام نفس الأساليب المتبعة في المسرح الخاص أي أنه يتم إعداد مسرحية بأسماء محددة وهو ما ليس له أي صلة بالتقنية لأنها مجرد مسألة تجارية. إذ يجب وجود اسم لإعداد مسرحية وهذا أمر خطير.

ستانيسلاس نوردي. إن مقولة أن هناك ممثلون جيدون وسيئون يعني وجود أشخاص على صواب وآخرين على خطأ. وهذا الأمر يمثل مشكلة. فماذا سنقول؟. هل الأشخاص الذين يعملون مع فرنسوا تانجي هم ممثلون جيدون أم سيئون؟. وبالنسبة لمن يعملون مع برونو ميسا؟. الأمر مرتبط بالإطار وبخشبة المسرح. وغالباً ما أسمع أن الممثل الجيد هو الشخص القادر على التصرف في جميع الظروف وأيا كان المخرج الذي يعمل معه.

جوزيت فيرال. إن ستانيسلاس نوردي محق عندما قال أنه لا يوجد ممثلون جيدون وسيئون من وجهة نظر المخرج المسرحي ولكن الجمهور يميز طواعية الجيدين من السيئين.

ستانيسلاس نوردي. أنا أجد هذا الأمر قابلاً للنقاش. فالممثل يكون ضعيفاً على خشبة المسرح. إذ يتم النظر إليه أو لا ويتم إطرائه أو

لا. وعندما نعمل في الورش مع ممثلين ونضعهم في أقصى شروط الثقة والاستماع والنظر نلاحظ أنه لا يوجد سيئون كثيرون. والممثل على خشبة المسرح يكون شديد الضعف لأنه مرتبط بالمخرج وبنظرته. غير أنه في العديد من العروض لا يحظى الممثلون بحماية أو بمصاحبة. كذلك أنا لا أوافق على فكرة وجود ممثلين سيئين.

ندى سترانكار. ألا يتمثل دور الإعداد في جعل الممثل مستقلاً؟. وكممثلة أعرف أنه في وقت ما سأكون دوماً وحيدة. وسواء تم مصاحبتنا أم لا، هناك دوماً وقت سنكون فيه على حدة بالنسبة لما نقوم به وذلك ليس فقط في المساء أثناء التمثيل ولكن أيضاً بالنسبة للقرار الذي نتخذه. وبالنسبة لإعداد شباب الطلاب ألا يُشكل ذلك الوقت الذي نكون فيه على حدة ونفكر فيما نفعله وفي طريقة تنفيذه؟.

ستانيسلاس نوردي. يحيا الإعداد!. أنا لست مطلقاً ضد الإعداد. أنا مع الإعداد ولكن الإعداد المفتوح تماماً والمتنوع. وفي معظم الأحيان يقوم الممثلون بتشكيل الشخصية وهذا غير صائب لأن المخرج مسئول أيضاً عن الشروط الموضوعة. وحتى الممثل الذي يتمتع بقوة مذهلة قد يكون في حالة عدم توازن على خشبة المسرح لأننا لم ننظر إليه أو لم نصاحبه بالقدر الكافي.

دانييل مـــروز (مؤدي -مونتريال). أنتم تقترحون أشياء أخلاقية جداً ولكنكم تقترحون أيضاً بعض التشويه للصناعة الثقافية الداخلية. هل ينجح ذلك؟.

أندريه ويلمز. لا لا ينجح ذلك ولا ينجح أي شيء لأنها دوماً محاولة. ولا يتم قط تحقيق أشياء. وهذا مؤلم ومعقد ومتناقض. وأنا متناقض وما يثير اهتمامي وبالفعل على خشبة المسرح هو الخطوة الفنية المتناقضة.

وبالطبع لا ينجح تشويه الصناعة الثقافية. لقد حاولنا كل هذا من الداخل. وأنا أتذكر جون بيير فانسان عندما كان يقول: "نحن نقتلع الكوميدي فرانسيز من البرجوازية". أنت تتحدث!. أما أنا فقد كتبت في أفضل سنواتي ما يلي: "تمثيل شكسبير هو من المؤكد بمثابة توجيه ضربة بالمطرقة على رأس بروليتاري أكثر منه على رأس أحد أفراد الـ"CRS لقد كنا مجانين وكنا نرغب في تغيير العالم وتغيير الحياة. كنا ننكر ذاتنا كثيراً ونُدمر أنفسنا كثيراً. وقد عانينا كثيراً ولكن بإمكاننا مع ذلك مواصلة الاعتقاد في ذلك.

فنحن نجازف ونخسر ولا نخسر ولكن في هذه الحقبة التي شهدت إجماع مطلق ومتجانس حان وقت تعالي بعض الأصوات المنفردة. وهي بشكل خاص أصوات الشعراء الذين

بإمكانهم مساعدتنا وليس الممثلين. لقد حاولت فقط فهم كيف كان هينر موللر Heiner Muller يكتب في المساء وهو سكران على مائدته. وعند فهم كيف كان يكتب أشعاره، استطاعت محاولة تمثيلها. ولم أكن أفرض على نفسي تقنيات. ولم أكن أطرح على نفسي أسئلة خاصة بالممثل. فقد كنت أقول لنفسي: "كيف كان هينر موللر يكتب في المساء على مائدته وهو يشعر بالحرارة؟. إكتفي بإلقاء الكلمات بترتيب وبإيقاع". لقد كنت أقول دوماً لطلابي: "لا تشعروا بشيء أرجوكم، لا تشعروا بشيء". لم يكن ذلك نقص في الحنان قط بل على العكس كان الهدف هو إعطائهم نظرة. فموقفنا أمام إحباط العالم لا يجب أن يكون سوى موقف فرح لطيف ولا يجب أن تكون لدينا أوهام بأننا سنغير هذا العالم وبأننا سنحول كل شيء. ومن آن إلى آخر يمكن أن تكون لدينا نظرة أكثر حناناً لبعض الأشخاص ولما يحدث بيننا وبين الصالة. ويمكن أن نحاول قول كلمات الشاعر التي ربما يكون لها تأثير على شخصين أو ثلاثة أشخاص. وأنا أنضم لميتشوم عندما يقول: "ما أنا إلا كلب". وبدون أي تجميل فإنني لم أبالغ قط في تقدير دور الممثل.

لقد طرحت يان كوليت سؤال صائب جداً وهو خاص بالقبول في المدارس. وأنا أتذكر في الفترة اليسارية بستراسبورج أننا

كنا خمسة عشر طالباً مقبولين في المدرسة. ولم نكن نتفق في شيء!. فالبعض كان يقول أن ذلك كان ممتازاً والبعض الآخر كان يعتبره فجوة!. وبنوايانا الحسنة قلنا أنه بعددنا الخمسة عشر سنتمكن من تحقيق شيء وستكون لنا معايير. وهذا التجميع الذي تم في القبول بالمدرسة كان أكثر تعقيداً. فهذه المهنة غير عادلة وهي بالفعل كذلك وهذا ما كنت أقوله أيضاً لتلاميذي. إذ لن تكون هناك قط معايير قبول موضوعية!. كما أنه لن تكون هناك أيضاً معايير موضوعية في الإعداد. لقد حكي لي لانجهوف Langhoff أن هانز إيسلر Hanns Eisler الموسيقي لدى بريخت وصل في يوم وسأل الطلاب: "من قرأ كتاب الفن ليهجل؟". ولم يرفع أحد يده مما دفعه لترك الفصل. وأنا لا أعتقد في وجود معايير حتى وإن كانت قصة قبول الممثلين قد أربكتني دوماً.

مسألة رغبة

ستانيسلاس نوردي. أشارك حالياً في اجتماعات بالوزارة لتكوين شبكة للمدارس الفرنسية والتفكير في شهادة مشتركة لكل المدارس. فالمخرجون يختارون ممثلين وتحدث مغامرات للممثلين وهي مغامرات نادرة. وكمخرج مسرحي لن أختار ممثل لأنه حاصل على شهادة. أنا أختار ممثل بمعايير ذاتية تماماً كما هو الحال بالنسبة للمعايير التي أوافق بها عليه

في المدرسـة. إنها مسـألة رغبة ومن الغباء قول ذلك ولكن ليس هناك إعداد يُعلم كيفية أن تكون مرغوباً. وبالطبع هذا غيـر عـادل. فليس هناك مـعـاييـر مطلقـة لذلك لا يمكن التحدث عن ممثلين جيدين وسيئين. فنحن نكون مشوشين بوجود شخص سنقترح عليه خوض مغامرة إنسانية لمدة شهرين أو أكثر. فالمسرح هو أيضاً تجربة حياة. فنحن ندرك جيداً أننا لا نختـار ممثلاً للحصول على ممثل جيـد على خشبة المسرح بحيث يقوم بما ننتظره منه. على العكس نحن في الغالب نحب الممثلين الذين يقدمون شيئاً آخر غير ما هو مطلوب منهم عمله. إذ يجب أن يكونوا مختلفين وأن يبالغوا فيما هو مقترح عليهم.

جونوفييف برتولورد (جامعة كيبيك بمونتريال). أحب العودة إلى فكرة عدم الشعور بالرضاء عند الخروج من المدرسة. أليس من الممكن أن يكون عدم الرضاء هذا دافعاً لحماس قد يؤدي ربما إلى البحث عن طرق جديدة وتدريس بديل فضلاً عن تطوير تقنيات ذاتية لتعويض هذا النقص؟. وهل يُعتبر هذا الشعور مصدراً لديناميكية جديدة للخروج من المدرسة؟

يان كوليـــت. أعرف أنني كنت سعيد جداً بالتدريس الذي حصلت عليه والذي كان في هذا العصر أكثر تواضعاً. وأنا أشعر بالريبة إزاء خطاب راديكالي تماماً من شأنه إلغاء تام للمدرسة.

وأشعر ببعض الريبة أيضاً من المدرسة لأنني أتساءل ما إذا كانت ستقوم في النهاية بإعداد ممثل للعمل مع ستانيسلاس نوردي. واليوم كل شخص يُشكل مساره. وإذا نظرت إلى الأعوام العشر أو الخمسة عشر الماضية في حياتي، سأجد أنني مثلت أفلام للتليفزيون وللسينما وأنني مارس المسرح. وأنا أعتقد أن دور المدرسة في نهاية العام الثالث يتمثل في جعل الشخص قادراً على إدارة ما يرغب في عمله. فإذا أراد خوض مغامرات شديدة وممارسة فن نضالي فهذا شيء جيد ولكنني لست واثقاً ما إذا كان يتعين عليه بدء هذا الاتجاه داخل المدرسة.

الجمهـــــــور. أحاول أن أكون ممثلة وأقوم ببعض الإخراج. لماذا لا يوجد اليوم سوى عدد قليل من النساء اللاتي يقمن بإدارة مؤسسات وحتى فرق مسرحية؟.

ندى ستراتكار. لا أعرف. أنا لم أرغب قط في إدارة أي شيء. ربما لأن هناك كثيرات مثلي. بالأمس رأينا أن مدرسة إرنست بوش Ernst Buschاختارت خمسة عشر رجلاً وتسع سيدات في جلسات الأداء الخاصة بالقبول أي أن الانتقاء من السوق يتم بالفعل عن طريق المدرسة. والسيدات يتم التشدد معهم عند الدخول لأن عددهم أكثر. وعند التخرج يتم تقليص الفرص أيضاً بما أن فرص العمل قليلة بالنسبة للممثلات.

أن تكون ممثلاً مبدعاً

سوزانا لاستريتو. أنا مخرجة مسرحية ومديرة فرقة ومُعلمة في مدرسة جاك لوكوك. والمدرسة التي أعطي فيها محاضرات ليست مدرسة وحيدة من نوعها بمعنى أنها تعطي إعداد خاص "بالتشكيل". إنها بالفعل مدرسة تحاول صُنع ظروف من شأنها ظهور مبدعين. وفي هذه المدرسة التي لا تقوم بعملية انتقاء عند الالتحاق يتم تخريج أشخاص قادرين على التمثيل بمختلف المسارح. والبعض سيقوم بأشياء عجيبة مثل منوشكين وكانتور. والمهم هو إعطاء كل شخص إمكانية تكوين مسرحه الخاص به وإعطائه فرصة أن يكون ممثلاً مبدعاً.

ومقولة أنه لا يوجد ممثلين جيدين وسيئين هو أمر غوغائي. فأنا أشاهد الكثير من العروض والكثير من الممثلين السيئين. وأشاهد أيضاً ممثلين رائعين. وهذا أمر لا يمكن تفسيره. فأنا أحاول توفير أشخاص لديهم إمكانية أن يكونوا ممثلين رائعين. وأعلم أن ذلك أمر غامض دوماً. وما نبحث عنه أيضاً هو ظهور ممثلين مستقلين عن المخرج، ممثلين ذاتيين قادرين على توليد عالمهم الخاص بهم.

وأنا أعتقد أن التدريس المؤسسي في فرنسا يقوم بإعداد أشخاص للعمل في المؤسسة. لقد تعاملت مع ممثلين

تخـرجـوا من مـدرسـة لوكـوك وممثلين تخـرجـوا من الكونسرفـاتوار ومن المسرح القومي في ستـراسـبـورج وهم يعملون بأجر في "المسرح القومي الشاب". وغالباً ما تساءلت لمن تم إعـدادهم. هل للعـمل مع من قـامـوا بإعـدادهم؟. هذا خطر. إذ يجب إعداد الأشـخـاص بطريقـة مـختلفـة ليكونوا مبدعين لشيء أو ضد شيء مع جعلهم قادرين على الاختيار. والمسألة الخاصة بمعرفة ما إذا كان ممثل تانجي جيداً أم لا هي مسألة غير مطروحة. فقد اختار نوعاً من الإبداع وهو يعمل بشكل رائع في هذا النوع. وإذا شاهدت شخصاً يؤدي بشكل سيئ دور لوكريس بورجيا Lucrece Borgia يحق لي أن أقول أنها ممثلة سيئة.

أندريه ويلمـز. يجب تطوير شيء في اتجاهه إلى الاختفاء ألا وهو القدرة على الإعجاب. لقد كان لدي قدرة إعجاب وشغف بجروبر. وكل ما كان يقوله كان جيداً. فقد كان أستاذي. وكان لدي إعـجـاب وشـغف لعـدد لا بأس به من الأشـخـاص الذين أحتـرمهم. فقد كنت أنظر لمولر وجروبر لساعات. واليوم بإمكاني مواجهتهم ولكنهم كانوا أساتذتي. وأنا غالباً ما أشـعـر بالإحبـاط لأن الشبـاب أصبح لديهم قدرة إعجاب وانبـهـار أقل. فأنا أنبهر ببعض الممثلين مثل رولان برتان Roland Bertin الذي أراه رائعاً. فعندما يكون على خشبة

المســرح فـإنـه يجـعلني أحلم. لقـد تعلمت الكثيـر منـه وأنا أشاهده. ومن ثم من الضروري تطوير النظرة والإعجاب.

إيمانويل ماتي (متـدرب ريجيسـيـر إضاءة). نحن نقـاش اليوم مـا يحـدث في المدارس المؤسسية في فرنسا التي نحاول فيها قبول العديد من الأشخـاص من آفاق مختلفة وإعطاء عمليات الإعداد مع مخرجين مختلفين واستهداف التعددية مع محاولة تجميع المدارس وزيادة الطابع المؤســسي على النظام الســائد. والأشـخـاص سيتـخـرجـون من هذه المدارس بإعداد جيد وبتقنيات أساسية ولكننا نعرف المشاكل التي نواجهها اليوم لتكوين فرقة والعمل ولا سيما إجراء بحث. فالإبداع غير موجود. والإبداع هو البحث ثم الإيجاد. وبما أننا نواجه هذه المشاكل ألن يكون من الأفضل عند اختيار دُفعة جديدة في المدرسـة البحث عن أشخـاص لديهم نفس الرغبة تقريباً ونفس الميول؟. وبما أنهم يعرفون تقريباً اتجاهاتهم بإمكاننا إعطائهم الأسس التقنية للبدء ومساعدتهم على إيجاد طريقهم. وبدلا من تخرجهم كأفراد ستتخرج مجموعة من المدرسة بحيث تبدأ في البحث عن الطرق المسرحية بشكل أسرع.

والمســرح ليس الماضي أو المستقبل إنه الحاضر في المقام الأول. فنحن نأخـذ أشـيـاء من الماضي ونعـمل بهـا في

الحاضر. وصحيح في تلك الحقبة أننا تحدثنا عن بريخت وجميع المخرجين أمثال موللر وسوبيل وفيتيز ممن كانت لديهم اعتقادات سياسية. أما اليوم فالشباب ربما يهتم أقل بالسياسة ويركز أكثر على الناحية الاجتماعية ولكن في النهاية فإن الرؤية واحدة تقريباً. فنحن نحاول البحث عن طرق وفهم ما يحدث في عالمنا والعمل على إظهاره. ألا ينبغي إعطاء الفرصة لهؤلاء الشباب للحصول على أسس الماضي والعمل في الحاضر للاتجاه لنحو المستقبل؟.

بالأمس كان هناك أتباع بريخت وستانسلافسكي ومايرهولد مع وجود طرق محددة. أما اليوم لإيجاد هذه الطرق يجب البحث مع مجموعة في وقت ما. وأنا لا أعرف الطريق المسرحي الذي أريد أن أسلكه ولكنني أرغب في إيجاده. ولا أريد بعد الحصول على عملية الإعداد الذهاب يميناً ويساراً لأنه يجب النجاح بسهولة دون أن يكون لدينا الوقت الكافي فعلياً للبحث. وينبغي أيضاً على المدرسة إعطاء الوقت للبحث. فعندما نكون في المدرسة يجب أن نفكر أولاً في إيجاد أيديولوجية وهي أيديولوجية جيلنا.

المدرسة يجب أن تكون بعيدة عن تغيرات السوق

ندى سترانكار. هذا ما كان يقوله تقريباً فيتيز. فالمدرسة يجب أن تكون بعيدة عن تغيرات سوق العمل والإنتاجية. إنها مكان خاص يتم

التدريب فيه وليس مكاناً للتسوق. ففي المدرسة نعمل بلا عقاب. وأنا أنتمي لحقبة خاصة جداً في الكونسرفاتوار بما أنها كانت حقبة الانفصال. فعندما كنا نعمل في فصل فيتيز كنا نسخر مما سنفعله بعد ذلك. كنا نرغب في العمل. وعندما كان فيتيز يقدم أعمال طلابه كان هناك عدد قليل من الأعمال الفردية وكنا عن قصد نقوم بأعمال جماعية لتغيير المسارات. فكل الأشخاص الذين كانوا يحضرون للتسوق كانوا يقولون: "لا نرى شيئاً لدى فيتيز ولا نرى ممثلين". ولم نكن نطرح هذا السؤال لأننا كنا نقوم فقط بالتدريبات المطلوب عرضها أو تلك التي لن يتم عرضها. وكنا نعرض كل التدريبات الجيدة والسيئة منها. فهذا الأمر كان يخلق شيئاً شديد التناقض وشديد التشويش في القاعة. فنحن "ممثلو فيتيز" كما كان يُطلق علينا عند تخرجنا من الكونسرفاتوار كان يتم التشكك في قيامنا بأي شيء. وعلى أي حال كان من الصعب "إدارتنا" وكان من الصعب اختيارنا بعيداً عن فيتيز. وهو ما كان خاطئاً تماماً بما أن عدد هائل من طلاب فيتيز قد تمكنوا من تحديد مسارهم مع العديد من المخرجين المختلفين.

لاري ترامبلاي. في إطار وجود العديد من المدارس والعديد من الأنماط فإن التنوع في الاختيار المتاح للشباب حالياً يخلق نوعاً من

الارتباك أو يؤدي في بعض الأحيان إلى تحويل الإعداد إلى مجرد تجميع لأشياء متنوعة غير متجانسة. فما الذي يمكن عمله لمنع هذا الانحدار؟. عندما كنت أبلغ من العمر ستة عشر عاماً كنت مهتم بالفلسفة. ولكن كيف يمكن تناولها؟. كان هناك العديد من الفلاسفة والعديد من طرق رؤية وتفسير العالم. فكرت في أنه إذا تعمقت في دراسة فيلسوف واحد -سارتر أو هوسرل أو هيجل - سيكون متاح لدي آن ذاك إجمالي الأفكار المختلفة والمتشابهة التي اكتسبها هذا الفيلسوف لتشكيل أفكاره عن العالم. وهذا هو الرهان الذي وضعته لنفسي. وقد ساعدني ذلك. وما أستطيع أن أقوله للشباب هو التركيز بعمق على شيء واحد ثم تدميره لإعادة تكوينه. وعلاقتي بمدرسة كشاكالي كانت إيجابية عندما استطعت أن أضع بداخلي التقنية الجسدية المطلوبة حتى أنساها في النهاية واعتبارها "غير مرئية".

وقد تعلمت ذاتياً بالنسبة لمرحلة إعدادي في الغرب ولكن خلال خمس سنوات عملت مع فرقة في المسرح التجريبي. كنا سبعة أو ثمانية ممثلين نجتمع يومياً دون أن نعرف حقيقة ما نفعله. ولكننا كنا ننفذ الأشياء بعمق وبدقة وبإصرار. وبالنظر إلى الوراء يمكننا اعتبار عروضنا مجنونة نوعاً ما

في تلك الفترة ولكن من خلال التنقل بين المعرفة وعدم المعرفة استطعت تعلم جزء من مهنتي.

جون لويس بيسون. أليس من التناقض القول بأن الإعداد يتم بعد المدرسة مع مطالبة المدارس بإعطاء كل الإعداد الذي سنكتسبه فيما بعد؟. أشعر بأن هناك شيء متناقض في ذلك.

دال ماكفادن (جامعة إنديانا). أقدر التعليق الخاص بروبرت ميتشوم فقد كان فناناً فولكلورياً في إطار إعداد بسيط غير محدد في عمله مع اتخاذه قرار بذلك. وكان يقول شيئاً أعتبره دوماً غريباً جداً: "الدراسة بهدف التمثيل بشكل أفضل هي مثل الدراسة لكي يصبح الإنسان أكبر وهذا شيء لا وجود له". فنحن لدينا هذا العرف الخاص بالتمثيل وبالممثلين الذي حصلوا أو لم يحصلوا على إعداد. وهم جيدون في إطار مواصلة إعجاب الجمهور بهم لصفات أخرى ألا وهي التواجد والجاذبية. ليس بإمكاننا تغيير أي شيء في ذلك.

وعندما نكون طلاب نحن ننتظر أشياء ونرغب في أن تقال لنا. ولدينا دوماً شعوراً بأننا ليس لنا "صلاحية" شخصية أو بأننا مبدعون. هل يمكن أن تقول لي فيما رغبت فيه ولم تحصل عليه من المدرسة؟.

يان كولـــيت. مـا كنت أبحث عنـه من هذه الفـتـرة وجـدته لأنني في النهـاية التقيت داخل المدرسـة ببيير برادينـاس وأسست معه فرقـة. وكل العمل نفـذناه معاً. وكان يجب الإجابة ليس على سؤال كـيف سنُشكل ممثل ولكن على سـؤال لماذا سنُشكل الممـثل. وسؤال لماذا استطعنا حله من خـلال فـرقة "القبـعة الحمـراء" التي مارسنا من خلالها مسـرحاً يتوافق مـع ما كنا نرغب في قـوله آن ذاك. والأسئلة من نوع "لماذا أريد تكوين ممثل؟" لم تكن مطـروحــة قط فـي المدارس آن ذاك. وأنا أعـتــقـد أنه عندما يقرر إنسان بالغ من العمر سبعة عشر أو ثمانية عشر أو عـشـرين عـامـا أن يكون ممثـلاً فـإن هذا الأمـر يعني بالضرورة وجود شيء داخلي، وجود مـحرك أو دفعة تأتي من مكان بعـيـد جـداً. فـأنا أنتظر من الطالب عند خـروجـه من المدرسة أن يكون أكثر "ثقلاً" نوعاً ما.

جون لويس بيسون. من الصعب مطالبة المدرسـة بتدريس التطوير الذي طرأ على ما تقوم بتدريسه أي عكس ما تفعله. فبعد المدرسة يتم تناول الأشياء بشكل مختلف.

آليسون هـودج (مـخـرجـة مـسـرحية ومُدرسـة في جامـعة لندن). الكثـيـر منا لديهم تجـربة سيـئة خـلال فترة الإعداد. فبـعض عمليـات الإعداد التي تتم بشكل مغلق لها تأثيـر حيادي. فالإعداد لا يمكن فـصله عن ثقـافـة العـالم الحـقـيـقي وعن الحـيـاة

الخارجية. فالممثلون يقولون أن أفضل طريقة للإعداد تتمثل في الغوص في الحياة. والذهاب إلى حديقة الحيوان لمشاهدة قرد أو شجرة ونقل هذه التجربة في العرض لا تعكس خبرة الحياة الحقيقية.

والكلمة التي لم أسمعها خلال هذه المائدة المستديرة والتي تعد رغم ذلك الحقيقة الموضوعية للتمثيل هي كلمة الحوار. بالنسبة لي فإن الممثل الذي لا يوجد حوار بينه وبين ممثل آخر أو بينه وبين العالم الحقيقي ليس ممثلاً حقيقياً. وعندما كنت أعمل في فرقة في بولندا كان أول شيء تم التحدث فيه معي هو مفهوم التبادل: "إنتِ تبدئي من خلال علاقتك بالآخرين". هذا هو المبدأ الأساسي.

ومن جهة أخرى فإننا نعمل في محيط ثقافي خاص وقدرتنا على التمثيل تكمن في الغوص في هذا المحيط الذي يجب نقله إلى المسرح. والكثير من عمليات الإعداد تقوم بالإعداد لمسرح موجود بالفعل وهو محيط مغلق تماماً. والحوار يعد شيئاً أساسياً.

لاري ترمبلاي. لقد أوضح ميشيل نادو في مداخلته أمس علاقة الممثل بالعالم. فالممثل يقوم بتمثيل العالم وبالتالي فهو يصبح داخل العالم. وفكرة الدارسة في بلد آخر وفي ثقافة أخرى تستلزم

وجـود حـوار دائم. وبدون الحـوار مـع الآخـر لن يكون هـناك مسرحاً.

أحمد مساعيا. لقد كان فرانسيس بونج يقول أن الشيء الدال على نضج الجمبري هو مياه الطهي. وأنا أعتقد أن المدرسة كذلك. فالمدرسة والأساتذة يساهمان في إظهار بعض الإمكانيات لدى الطالب لمساعدته على التألق وعلى إعلاء قيمته.

لقد تحدثنا منذ قليل عن الجسد. وكشرقي أشعر بالإنزعاج بعض الشيء من رؤية عـرقـيـة ترى "أننا لدينا جـمـيـعـاً مجموعات حركات مميزة". وأنا لا أوافق على ذلك. فالجسد هو ثقافة والإشارة ثقافة والنظرة ثقافة. وهناك اختلافات يجب احترامها في عمليات الإعداد.

وبالقـرب من الرباط لدينا مـجـمع حـرفي يمارس فـيـه الحرفيون صناعة الخزف الذي يباع بشكل خاص في ألمانيا. وبما أن التقنيات شهدت تحسن، وبما أن الأفران صارت كهربائية والمنتجات أكثر جمالاً لم يعد الألمان يرغبون في ذلك!. فهم يهتمون بالخزف اليدوي غير المنسق بحالته الخام. فهل يجب الإبقاء على الأعمال الحرفية بحالتها الخام - ذات تعبير تلقائي جميل - أم اللجوء إلى تقنية مشروطة؟. أعود للصورة التي أعطاها يوجينيو باربا

Eugenio Barbaعن الفيروس. أنا موافق على نقل الفيروس ولكن أي فيروس؟. وهل من الممكن إيجاد فيروس يقوم بتجميع كل التقنيات؟. لنفترض أننا نرغب في التقاط هذا الفيروس. ولكن للأسف يوجد في المغرب أجسام مضادة موجودة منذ عقود وهي تتمثل في مختلف أنواع المسرح التقليدي. وبالتالي أي فيروس يتم اختياره؟. هل الميكانيكي أم التقني أم النوع الآخر المطلوب تطويره؟. هناك تكمن مشكلة الإعداد من وجهة نظري.

ستانيسلاس نوردي. تحدث فالير نوفارينا Valère Novarinaعن "المرض الفردي للممثل". والاختلاف يتمثل في الإبقاء على فردية مرضه.

الجمهور. أنا طالبة في المدرسة الإقليمية للممثلين في كان "الـERAC" لقد قال شخص منذ قليل أنه يجب إلغاء إعداد الممثل. أبداً. إن دخول المدرسة هو فرصة حقيقية لتعلم الكثير من الأشياء لأننا نواجه مختلف المخرجين ومختلف أنواع المسارح. وهي فرصة للقيام خلال ثلاث سنوات بذلك وعدم التفكير في أي شيء آخر. فالمدرسة تقدم للطالب بنية ومكان للتدريب في إطار مجموعة لديها نفس الرغبة في التقدم معاً وهذا شيء جميل.

ندى سترانكار. أنا لدي موقف إيجابي جداً بالنسبة للمدرسة. فالسنوات التي قضيتها في الكونسرفاتوار كانت هامة جداً لأنها شكلت بصورة ما طريقي كممثلة. فالمدرسة شيئ رائع حتى وإن لم نتوقف عن التواجد بها بعد ذلك.

جون إيف لازنيك (مخرج مسرحي مسئول عن محاضرات في جامعة باريس IIIومدير الدراسات بمدرسة الكوميديا بسان إيتيين). إذا كان هناك شيء نتعلمه اليوم في مدارس المسرح فهو يتعلق بما كان موجود في السابق. فالطلاب الذين يأتون يبلغون من العمر عشرين عاماً ولا يعرفون أي شيء عما سبقهم. وقول ذلك لا يعني انتقادهم. فنحن لا نتوان عن التحدث عن السابقين. والأساتذة الذين نتحدث عنهم قد توفى أغلبيتهم أو يتمتعون بخبرة ثلاثين أو أربعين عاماً في المهنة. وما يطلبه منا الطلاب عند دخول المدارس ليس بالضرورة أن يكونوا مرشدين وأساتذة. فالإعجاب لا يتم إصداره. وفي المقابل هم يطالبوننا بمصاحبتهم في التناقضات والمجابهات الفنية التي يواجهونها.

دانيبل مسروز. الأستاذ خارج المؤسسة يعطي الطالب الدعم والثقة التي يبحث عنها ولا يجدها بالضرورة في إطار المدرسة. والإزدهار الشخصي الذي نبحث عنه ربما لا يوجد سوى في المثال الذي يعطيه إنسان وليس في المثال الصادر من المؤسسة. وانتظار ذلك من المدرسة يعتبر حكماً خاطئاً.

الفصل التاسع

من الإعداد إلى الحياة المهنية

تأثير قوانين السوق على الإعداد

جون باشفورد - أكاديمية لندن للموسيقى وفن الدراما

المدرسة: جسر نحو العالم المهني.

مارك سوسي - المسرح القومي الشاب - باريس

"المسرح القومي الشاب" - نظام العمل

كليف باركر - مسرح Quarterly الجديد

المسرح والضغوط التي تواجهه

روبرت كانتاريلا - مسرح ديجون بوربوني - CDN

تنوع أنشطة عمل الذات

نتالي بوجوسوفا - أكاديمية فن المسرح ((RATI-GITIS

تجربة جامعة الدولة في نظام الإعداد المسرحي الروسي

نقاش مع الجمهور

جون باشفورد

المدرسة: جسر نحو العالم المهني

السوق عامل حاسم

لقد حصلت على إعداد في مدرسة (LAMDAأكاديمية لندن لفن الموسيقى والدراما) في الفترة من ١٩٨٠-١٩٨٢, وفي تلك الفترة كان مطلوب من الممثل أن يقضي ٧٠٪ من حياته المهنية في المسرح و٣٠٪ أمام الكاميرا. وهذا الأمر كان مرتبطاً بمفهوم المسرح المدعم وبفكرة ضرورة أن يكون الفن متاحاً للجميع. والطلاب الذين يتم قبولهم في مدرسة المسرح كانوا يحصلون على دعم لسداد مصروفات إعدادهم ولضمان العيش أثناء الدراسة. ومن ثم كنا نُقر بأن المسرح هو عالم يمكن العمل فيه وهو يستلزم إعداد لإكتشاف المواهب واكتشاف طبيعة التمثيل...الخ.

ومنذ وصول حكومة مارجريت تاتشر المحافظة للسلطة عام ١٩٧٩ ولمدة العشرين عاماً التالية شهدت إنجلترا تحولاً هاماً سواء من الناحية الاقتصادية أو الاجتماعية. وقوانين السوق والاتجاه الليبرالي الجديد أصبحوا من العوامل الحاسمة في جميع المجالات. وقد فقدت العديد من الفرق المسرحية الدعم حيث تم مطالبتها بالالتزام بمتطلبات السوق. وقد بدأت تدريجياً تحصل على تمويل من القطاع التجاري مما اضطرها إلى رفع أسعار التذاكر. أما عدد العروض المقدمة من فرقة مسرحية في الموسم الواحد فقد انخفض بشكل كبير.

وبالنسبة لطلاب المسرح فإن التغير كان كبيراً. فمع دخول الإجراءات الجديدة، قامت الهيئات المحلية التي تقدم دعماً للتعليم بخفض ميزانياتها في إطار ضرورة إجراء خيارات. وفي معظم الأحيان تم اتخاذ قرار بالاهتمام بالإعداد الجامعي بدلاً من الإعداد في المدارس المتخصصة. ووجود اختلاف بين هذه الإجراءات من منطقة لمنطقة أدى إلى ظهور مشكلة. ففي المناطق الثرية في إنجلترا مثل منطقة سوراي Surreyالتي أنتمي لها أمكن مواصلة دعم الطلاب في المسرح في الوقت الذي اضطرت فيه المناطق والأحياء الفقرية مثل لابميث Lambethإلى خفض الميزانية المخصصة للإعداد الفني.

وهذه الإجراءات كان لها تأثيرين ملموسين. الأول هو أن أي مدرسة للمسرح بإمكانها تغيير وضعها والتحول إلى مدرسة أكاديمية لضمان حصولها على الدعم. وقد قامت العديد من المؤسسات الهامة باللجوء إلى هذا الخيار. أما مدارس Lamdaو Radaو Bristol Old Vicفلم تقم بذلك اقتناعاً منها بأن إعداد الممثل يجب أن يظل غير أكاديمي وأن يبقى مرتبطاً بالموهبة. أما التأثير الثاني فتمثل في أن طلاب المناطق الفقيرة صاروا ضحايا التمييز مقارنة بالآخرين بما أن السلطات اختارت وضع أولوياتها في مكان آخر.

وفور تحديد المشكلة تم اتخاذ العديد من الإجراءات للقضاء على الظلم. وقد تم بالتعاون مع مجلس الفنون تخصيص جزء من أرباح اليانصيب القومي الموجهة "للقضايا الهامة" للطلاب الذي لا يحصلون على دعم كافي. وقد تم اعتبار هذا

النظام حلاً مؤقتاً في انتظار تطبيق جائزة الرقص والدراما الـDADA (Dance and Drama Award)التي عانت أيضاً في هذه الفترة من بعض المشاكل. إذ أن جائزة DADAتمنح المؤسسة الفائزة مبلغ ٦٠٠٠ جنيه استرليني سنوياً لكل طالب. غير أن الدراسة في مدرسة LAMDAتصل تكلفتها تقريباً لـ٩٥٠٠ جنيه استرليني سنوياً وكل الطلاب لا يستفيدون بالضرورة من هذه المنح. وإذا أردنا تقديم إعداد مفتوح متاح للطلاب فإننا نواجه عجزاً. وقد وصل الأمر إلى خسارة مدرسة LAMDAإلى ٢٠٠,٠٠٠ جنيه استرليني سنوياً.

وللحصول على الأموال نحن نلجأ حاليا لمجلسي تمويل التعليم الـFurther Education Funding Councilأو الـHigher Education Funding Council. وبما أن هذه الهيئات معتادة على دعم الجامعات فإننا أصبحنا حالياً نتبع نظاماً أكثر تكلفة وأكثر تعقيداً في إدارته. وفي الواقع فإن "ثقافة" مدارس المسرح أصبحت مهددة بسبب فرض بعض القواعد عليها.

واليوم يترك الطلاب مدارس المسرح وهم أكثر مديونية من ذي قبل. وبما أن أغلبيتهم لا يحصلون على منح فإن عدد متزايد منهم يجب عليه العمل خارج المحاضرات مما يُحدث ضغطاً هائلاً على الطلاب الذين يضطروا لاختيار بعض المحاضرات على حساب محاضرات أخرى.

الاستقبال، التطبيق، الممارسة

إن المحور الأساسي في مدرستنا هو محاضرة التمثيل التي تستمر لمدة ثلاث سنوات. ونحن نقدم أيضاً محاضرات لمدة عام أو عامين مع التركيز على الأعمال

الكلاسيكية. والعامل المشترك في كل محاضراتنا يتلخص في الكلمات الثلاث التالية: الاستقبال والتطبيق والممارسة.

وإليكم كيف تتم إجراءات القبول. فنحن لا نطلب مواصفات خاصة. فالقبول في مدرسة LAMDAيتم من خلال جلسات أداء. والذكاء المطلوب للممثل الجيد ليس من النوع الأكاديمي. والاختيار أمر سهل. إذ نطلب من المرشح إعداد مشهدين أحدهما مأخوذ من ربرتوار حديث والآخر من شكسبير حيث يتم بعد ذلك إجراء لقاء معه. فإذا أعجبنا ما قدمه المرشح يتم دعوته لجولة ثانية يقوم فيها بإعداد مشهدين جديدين. فإذا نجح في الجولة الثانية يتم دعوته للتدريب النهائي. وهنا يتم تجهيز العمل من خلال مجموعة أو من خلال فريقين. وفي هذه اللحظة نختار الطلاب الجدد. والشيء الوحيد الذي نطلبه من المرشحين هو المجيئ بفكر متفتح وبفضول.

ونحن نعتقد بشكل أساسي بأن عمل الممثل هو خدمة غاية المؤلف. ففي مدرسة LAMDAيرتكز الإعداد على الكلمات التي ذكرتها سابقاً وهي الاستقبال والتطبيق والممارسة. ومن المهم أن يكون الطالب قادراً على استقبال الإعداد وتطبيقه ثم ممارسته بطريقته. بمعنى آخر يجب على الطالب أن يكتسب نظام عمل. فخلال العام الأول يقضي الطالب ٨٥٪ من وقته في الفصل و١٥٪ في دراسة المشاهد. وفي العام الثاني يقضي ٦٠٪ في الفصل و٤٠٪ في ورش التمثيل. أما في العام الثالث والأخير فيقضي ١٥٪ في الفصل و٨٥٪ في العمل بمختلف المسرحيات وعمليات الأداء في مسرحنا.

والفكرة التي توجه عملنا هي أنه يتعين علينا إعداد الطلاب لدخول العالم المهني مع إعطائهم الوقت الكافي لتطوير قواهم الخاصة بهم. وحق الفشل أمر رئيسي. إذ أن هناك حق الإخفاق لأنه من خلال الفشل نتعلم حقاً ونكتشف قدرتنا على التحسين. فنحن نرغب في تشجيع الطلاب وإعطائهم ثقة في كفاءاتهم. ففي العام الأول يشاهد المدرسون فقط عروض الطلاب. وفي العام الثاني يشاهدها باقي طلاب المدرسة. أما في العام الثالث عندما تصبح المجموعة فرقة مسرحية رسمية فإنها تواجه العالم الخارجي المكون من وكلاء ومديري الكاستنج والآباء وآخرين.

الاحتفاظ بفكرة عمل الطالب لاحقاً

لقد قامت مدرسة LAMDA بتوفير محاضرات مختلفة لمساعدة الطلاب على نسج روابط مع هذا الوسط.

وفي إطار محاضرات التمثيل ينضم الطلاب للورش وللبروفات الخاصة بالعروض. ونحن نختار أيضاً مخرجين مسرحيين نشطين من هذا الوسط للعمل مع الطلاب. وفي إنجلترا نجد أن أغلبية الممثلين لديهم وكلاء. والوكلاء يشاهدون الطلاب أثناء العروض المقدمة في مدرسة LAMDA في العام الأخير من الإعداد. ويمكن أن يسفر ذلك عن دعوات للانضمام إلى وكالات الكاستنج. ومن ثم يقوم أحد المسئولين في المدرسة بتيسير الاتصالات مع الوكلاء.

وقد قمنا أيضاً بتطوير ما نطلق عليه اسم "مشروع طويل المدى". وهو عبارة عن عرض مُعد مع مخرج مسرحي أو مع مؤلف خلال مدة زمنية طويلة حيث يتم تقديمه في النهاية في "المسرح الملكي القومي".

وأنا أعتقد أننا نجحنا في الحفاظ على روح المدرسة وعدم المساس بها رغم تأثيرات السوق وكل ما تواجهه من تهديدات. ويبدو أننا حافظنا على تجانسنا لتحقيق مهمتنا المتمثلة في تقديم إعداد قوي لممثلي المستقبل مع التوافق مع تغيرات زمننا. فنحن نقوم بإعداد ممثلين مستعدين للمهنة. والعام القادم سنحاول تنفيذ صيغة جديدة من شأنها إجراء ترابط بين كل المحاضرات في إطار فكر واحد مشترك بينهم. ومما لا شك فيه أن المستقبل يخبئ لنا العديد من التحديات ولكن التحديات هي التي تجعلنا أقوياء من خلال مواجهتنا للأسباب التي تدفعنا لعمل ما نقوم به.

مارك سوسي

"المسرح القومي الشاب": نظام العمل

يقوم المسرح القومي الشاب " "Jeune Théâtre National (JTN)بتيسير دخول الحياة المهنية للشباب المتخرجين من الكونسرفاتوار القومي العالي لفن الدراما ومن المدرسة العليا لفن الدراما بالمسرح القومي بستراسبورج. فهو بمثابة معمل يستطيع المحترفون الفرنسيون أو الأجانب - بعيداً عن أي ضغوط خاصة بالإنتاج - تنفيذ مشاريعهم الفنية من خلال الالتقاء بالممثلين والسينوغرافيين ومسئولي الريجيسير التابعين للمسرح القومي الشاب الـ .TNفهو مكان فريد للحرية حيث يقدم للفنانين ما هو مرفوض لهم في أي مكان آخر ألا وهو الوقت.

والمسرح القومي الشاب ليس له معنى إلا إذا سمح بتعديل الوضع التي ينضم إليه الفنانون الجدد. فهو بإمكانه المساهمة في إعادة ابتكار المسرح والسينما والسيرك والرقص. والمنظومة التي نقدمها لتنفيذ هذه المهمة مستوحاة بشكل كبير من تلك المنظومة التي أرستها جوزيان هورفيل التي تولت إدارة المدرسة من عام ١٩٩٣ إلى عام , ٢٠٠٠ وقد قمنا بإعادة صياغتها مع تطويرها وتوسيعها.

البحث عن ممثلين

إن المخرجين المسرحيين أو مصممي الرقص أو فناني السيرك أو فناني الشارع أو مخرجي الأفلام يبحثون عن ممثلين بإمكانهم تنفيذ إعادة الابتكار عن طريق مسرح الـ .TNوعملية البحث تلك منتوحة أمام الفنانين الأجانب المنتمين

أو غير المنتمين لدول فرانكفونية. وهي مخصصة للمحترفين القادرين على دفع رواتب فرقهم بعد قبول المسرح القومي الشاب للمشروع الفني.

والفنان المتقدم بطلب البحث يكون ملتزماً مرة واحدة على الأقل بلقاء كل ممثلي مسرح JTNالراغبين في تمثيل أو تصوير فيلم إذا كانو مستعدين في تواريخ البروفات المحددة. وطرق البحث عن ممثلين ليست ثابتة. فهناك لقاءات شخصية وجلسات جماعية ودورات مع احتمال وجود ممثلين أو راقصين من خارج المسرح القومي الشاب. فالمسرح القومي الشاب يقدم مكاناً وينظم كل النواحي اللوجيستية لعمليات البحث تلك التي قد تستغرق عدة أيام أو عدة أسابيع بموافقة الفنان المتقدم بطلب البحث.

وإذا تم الموافقة على فنانين بعد عمليات البحث تلك فإنه بإمكان المسرح القومي الشاب المشاركة في تمويل الرواتب طبقاً لقواعد محددة. وبالنسبة للفنانين الأجانب فإن المشاركة في تكاليف الإقامة أو الانتقالات الضرورية لعمليات البحث يمكن تحملها من قبل المسرح القومي الشاب.

ورش البحث

إن ورش البحث موجهة لفناني المسرح والسينما والرقص وفنون الشارع والسيرك ولكل من يرغب في تجربة مشاريع فنية بحُرية. وبالتالي لا تُدرج ورش البحث بالضرورة في مشروع عرض كما أنها ليست ملزمة بأي عرض. وكما هو الحال في البحث عن ممثلين، فإن هذه الورش مفتوحة أمام الفنانين الأجانب ويمكن تنفيذها بلغة أخرى غير اللغة الفرنسية.

والفنانون المتقدمون بالطلب يختارون عبر المسرح القومي الشاب تيمة لاقتراحها على فناني الـ JTN. وفنانو JTN يتطوعون للعمل مع الفنانين المتقدمين بطلب البحث. وورش البحث هذه يمكن تنفيذها براقصين وممثلين أو فنانين من خارج المسرح القومي الشاب. هذا ويتحمل المسرح مسئولية تنظيم عمل تلك الورش مع توفير القاعات اللازمة لها.

وإذا قامت ورشة بتنظيم عرض يُقدَّم في مسرح ما فإن بإمكان المسرح القومي الشاب المشاركة في تمويل فناني JTN الفرنسيين أو الأجانب.

البحث عن مؤلفين

إن المؤلفين المعاصرين وجهات النشر والترجمة الراغبين في إلقاء الضوء على نص وقراءته وتنفيذه مع ممثلين في مسرحياتهم بهدف تصحيحه بإمكانهم إرسال نصوصهم إلى المسرح القومي الشاب الذي يقوم بإعطاء هذه النصوص لفناني JTN الأعضاء في لجنة القراءة. وبعد قبول اللجنة للنص يوفر المسرح القومي الشاب قاعة وينظم التعاون بين الجهة المتقدمة بالطلب والفنانين المهتمين. والمسرحيات التي يتم اختيارها من قبل لجنتنا يتم قراءتها أو عرضها من خلال العروض العامة للمسارح الشركاء.

أبحاث حرة، ماكيت - تركيبات

إن الفنانين والسينوغرافيين ومسئولي الريجيسير في المسرح القومي الشاب من الراغبين في تجربة مشروع خاص بهم لديهم إمكانية عمل "ماكيت" لعرض. أما السينواغرافيون فبإمكانهم الاستفادة من المكان لتنفيذ معارض أو تركيبات.

وبالتالي يصبح أعضاء المسرح القومي الشاب المحركين لهذه التجارب. فهم يقومون بإعدادهم من خلال طلب دعم من باقي فناني JTNمع إجراء بروفات بشكل تطوعي وذلك في إطار أدنى شروط تتمثل في بروفات لمدة ثلاثة أسابيع مع توفير الإضاءة الأساسية والقليل من الديكور والاكسسوارات والميزانيات المحدودة.

وبالاتفاق مع الفنانين يتم تقديم بعض الأعمال أمام جمهور متخصص مختار وذلك داخل المسرح القومي الشاب أو في قاعة تابعة لجهة شريكة (مثل Arcal، Confluences، les Archives Nationales).

دعم الإنتاج

يمكن للمسرح القومي الشاب المشاركة في تمويل رواتب فناني JTNالمختارين بعد عملية البحث. وهذا الدعم المالي يمكن منحه لجميع المهنيين العاملين في الفن الحي: من مخرجين مسرحيين، مخرجي سيرك، مصممي رقصات..الخ. هذا وتوجه الأولوية للفنانين المستقلين وللمشاريع غير النموذجية لمديري مراكز الدراما القومية أو المسارح القومية مثل اختيار ممثلين لموسم واحد فقط. والفنانون الأجانب الراغبون في العمل في بلادهم مع ممثلون من مسرح JTN لديهم حق الحصول على دعم مالي من المسرح القومي الشاب بنفس الطريقة وبنفس الشروط الخاصة بالفنانين الفرنسيين.

ومعايير الاختيار هي التالية: مشروع فني، أدوار موجهة لفناني JTN، ميزانية إنتاج تقديرية لتنفيذ المشروع وعدد العروض بالنسبة لمشاريع المسرح علماً بأنه مطلوب في المتوسط ثلاثين مشروعاً.

أما الراتب فهو محدد من قبل مجلس الإدارة في المسرح القومي الشاب ويصل لـ١٩٢٠ يورو صافي وذلك عندما تكون جهة الإنتاج المفوضة عبارة عن فرقة أو عرض قومي أو مسرح مفوض أو مركز إقليمي للدراما. وتصل فترة تولي المشروع ثلاثة أشهر بحدث أقصى وهي تقتصر على نصف التوزيع. هذا ويصل صافي الراتب إلى ٢٣١٠ يورو عنما تكون جهة الإنتاج المفوضة مركز قومي للدراما أو مسرحاً وطنياً. وتصل مدة تولي المسرح القومي الشاب إلى شهرين كحد اقصى ويقتصر على نصف التوزيع. وعلى أي حال لا يمكن للمسرح القومي الشاب أن يكون جهة تشغيل حيث يتعين على جهة الإنتاج المفوضة توقيع عقود العمل.

وعند توقيع العقود يرسل المنتج نسخة أصلية إلى المسرح القومي الشاب الذي يقوم بإعداد اتفاقية تنص على سداد صافي قيمة الرواتب وفقا لتوقيت زمن العمل. أما الأعباء الاجتماعية الخاصة بأرباب العمل فتتحملها جهة الإنتاج. وعلى وثائق الإعلان عن العرض - من لوحات ودعوات وبيانات صحفية وإعلانات في وسائل الإعلام - يجب أن يظهر بوضوح اللوجو الخاص بالمسرح القومي الشاب وعبارة "بالمشاركة الفنية للمسرح القومي الشاب".

وتجدر الإشارة إلى أن فناني JTNالمائة والثلاثين (من ممثلين وسينوغرافيين وفنيين) قد تم إعدادهم في الكونسرفاتوار القومي العالي لفن الدراما وفي المدرسة العليا لفن الدراما بالمسرح القومي بستراسبورج. وبعد دراستهم يصبحوا أعضاء في المسرح القومي الشاب لمدة ثلاثة أعوام.

كليف باركر

المسرح والضغوط التي تواجهه

استبعاد مدارس المسرح من شبكة المؤسسات المدرسية

من المتعارف عليه أن المسرح يُنظر إليه كمشتبه فيه وذلك ليس فقط في إنجلترا. فالتشابه بين الممثلة والمرأة التي تعمل بالدعارة يعود لزمن بعيد في التاريخ. والفجور متواجد بشكل ما في الصور التي تُظهر مشاهير الفنانين في أحضان عارية أو التي تُظهر ممثلات السينما وهن في إجازة. وفي إنجلترا يتم ترجمة مثل هذه الأحكام المسبقة بشكل جاد من خلال استبعاد مدارس المسرح من شبكة المؤسسات المدرسية. وفي الوقت الذي تم فيه ضم مدارس الفن وكونسرفاتوار الموسيقى إلى هذه الشبكة، فإن مدارس المسرح ظلت حتى وقت قريب لا تحظى باهتمام سواء على مستوى الإدارة أو التمويل. ومع ذلك تم متابعة مختلف ممارسات مدارس المسرح في إطار قدر ضئيل جداً من السلطة والموارد المالية لتطبيق اللوائح وضمان متابعة جيدة.

وبما أن إنجلترا كانت تشهد زيادة عدد المرشحين لمدارس المسرح بشكل يفوق عدد الأماكن المتاحة، فإن مصاريف الدراسة الخاصة بالطلاب المقبولين قد زادت بشكل جذري خلال السنوات الماضية. ولأسباب بديهية سعى العديد من الطلاب للبحث عن أنواع تدريب أخرى. الأمر الذي دفع العديد من المدارس لخفض

مصروفاتها الدراسية من خلال تقديم محاضرات مسائية ومحاضرات في نهاية الأسبوع للسماح لطلابها بأن يكون لديهم الوقت الكافي للعمل وقت كامل أثناء الدراسة. وبعض هذه المدارس تتمتع بالأمانة والانضباط. والبعض الآخر يديرها دجالون غير مسئولين على صعيد توزيع ميزانيتهم الضئيلة لتحقيق نتائج يتم الافتخار بها أمام الطلاب. ففي إنجلترا هناك مؤسسات مدرسية قديمة لم تفكر قط في إعداد ممثلين وكانت تقوم بتجميل محاضراتها لمحاكاة عملية إعداد الممثل. وقد شملت أيضاً هذه الظاهرة الأوساط الجامعية والكليات التي حاولت جذب طلاب محتملين. واليوم يبدو أيضاً أنه لا يوجد أي وسيلة لضبط لوائح المدارس التي تَدَّعي تدريس التمثيل.

تمييز مالي

وفيما يتعلق بمنح تمويل للطلاب، كان هناك تمييز بين المرشحين للجامعات وطلاب التمثيل حتى وقت قريب. فإذا حصل طالب على مكان في الجامعة فإن السلطات المحلية كانت ملزمة بموجب القانون بسداد مصروفاته التعليمية. وفي المقابل إذا حصل طالب على مكان في مدرسة للمسرح فإن السلطات المحلية بإمكانها اتخاذ قرار بسداد تلك الرسوم دون أن تكون مضطرة لتنفيذ ذلك من الناحية القانونية. ومع مرور الوقت زادت المصروفات وتم خفض التمويل المحلي في إطار وجود تهديد على المنح المقدمة لطلاب التمثيل. وفي نهاية الثمانينيات بدأت السياسات الحكومية في خفض نسب القبول في المحاضرات الجامعية. ولبعض الوقت قامت بعض مدارس المسرح بإيقاف أنشطتها بما أن عدد المنح قد تقلص تدريجياً. وفي أحيان أخرى كان الإفلاس كبيراً.

وهنا ظهرت عدة إجابات لهذا الموقف. ففي المقام الأول بدأت السلطات المحلية في فرض ضمانات جودة على المؤسسات قبل تقديم المنح. وبالتالي قررت المدارس إثبات مصداقيتها عن طريق الانضمام لرابطة مدارس الدراما الـ "Conference of Drama Schools (CDS)" التي تضم إجمالي المدارس الهامة تقريباً. ثم أصبحت هذه المسألة مسار اهتمام مهني على الصعيد الوطني وذلك عبر إنشاء المجلس القومي للتدريب على الدراما الـ National Council for Drama Training (NCDT) والذي يضم المدارس، نقابة الممثلين، رابطة الممثلين والعاملين "Equity" فضلا عن عدد من الأعضاء المختارين المتمتعين بمعرفة وخبرة في الإعداد والعمل المسرحي. وقد قام المجلس القومي الـ NCDT بإرساء نظام اعتماد يرتكز على إجراءات دقيقة. كما قام في نفس الوقت بحملة لصالح اتفاق حكومي يخول لمدارس المسرح الحصول على تمويلات مثل الجامعات أو يخول لها على الأقل ضمان فرض مصروفات دراسية مماثلة. وفي غضون هذا الوقت فإن الجامعات الجديدة التي يرتبط مستوى تمويلها بعدد الطلاب المسجلين لديها قد واجهت صعوبة جذب الطلاب القادرين على سداد المصروفات الدراسية. وبالتالي تطورت صور جديدة من العلاقات حيث بدأت مدارس المسرح في التعاون مع الجامعات. وقد قامت الجامعات بضم طلاب المسرح لنصابها. وأصبح طلاب المسرح طلاب تابعين للجامعة مما يخول لهم الحصول على المنح لكونهم جامعيين. وفي إطار هذه الاتفاقات أصبح الممثلون يحصلون على شهادة معتمدة وشعر الجميع بالارتياح. وفي المقابل بما أن هذه

القرارات التعليمية تم اتخاذها لأسباب مالية فقط نجد عدم وجود مثابرة لتوحيد التعليم المسرحي على المستوى الوطني. وبعض الدراسات الخاصة بالتمثيل كانت تمنح شهادات جامعية فخرية والبعض الآخر شهادات غير جامعية وغير فخرية. وقد فضلت العديد من كبرى المدارس الاحتفاظ باستقلالها واختارت عدم إبرام مثل هذا التعاون مع الجامعات. الأمر الذي يعني أن بعض الطلاب يمكن ترشيحهم للمنح مقابل عدم إمكانية تحقيق ذلك لطلاب آخرين. والأسوأ من ذلك أن بعض الطلاب لم يرغبوا في الحصول على شهادة. باختصار كان الوضع على المستوى الوطني أبعد من إدارته بقوانين مشتركة.

ومن ثم كان يجب إرساء إجراءات منح عادلة. وأولى تلك الإجراءات المؤقتة تمثلت في تمويل مجلس الفنون في إنجلترا بفضل الأموال المتوفرة من اليانصيب الوطني. وقد تم تكوين لجنة من ثلاثة مواطنين لإدارة هذا الصندوق. وكان بالإمكان إعطاء هذه الأموال للمدارس أو تسليمها مباشرة للطلاب. ولكن اللجنة قررت منح الأموال الإضافية للطلاب الذين يحصلون بالفعل على منح من السلطات المحلية. وبالتالي فإن من كانوا يحصلون على منح صاروا يحصلون على الكثير ومن كانوا لا يحصلون على منح كانوا منبوذين. ولزيادة الظلم تم تطبيق هذه الإجراءات فقط على عدد من المدارس. وعند هذا المستوى تم اتخاذ إجراءات إدارية حتى تتوافق جميع مدارس المسرح. وتم إرساء منحة جديدة وهي جائزة الدراما والرقص الـ Dada (Drama and Dance Awards)وهي مخصصة فقط للمدارس التي كانت تحصل على أموال اليانصيب الوطني.

نظام ممول بشكل فرعي كبير لإعداد الممثل

لقد مرت الجامعات البريطانية بفترة صدمة خلال السنوات الماضية. فقد تم فرض كمية هائلة من العمل البيروقراطي والإداري على أعضاء مختلف الأقسام. والأعضاء الشباب في هيئة التدريس أصبحوا حالياً سجناء التزام مزدوج أمام مؤسساتهم. فهم يتعرضون لضغوط على صعيد الإصدارات السنوية المطلوبة منهم فضلاً عن تكليفهم بكمية متزايدة من الأعباء الإدارية. كذلك فإن تقييم جودة عملهم صار مهمة صعبة الإدارة. فقد تم حرمان الجامعات من مسئوليات التنظيم الذاتي لعملها حيث تم نقل هذه المسئولية إلى وكالة مستقلة لتقييم الجودة. وهذه اللجنة تهتم بالتفتيش على مختلف الأقسام في جميع المناطق والعمل على تقييمها وتصنيفها. والأقسام التي لا تصل لمستوى الجودة تصبح مهددة بالإغلاق من قبل الجامعة التابعة لها. هذا ويتم تنظيم جودة المدارس والجامعات على هيئة جداول رقمية وهي جداول تُعرض بعد ذلك على هيئة تصنيف شامل. أما بالنسبة لأعضاء هيئة التدريس فيتم تقييمهم كل خمس سنوات وفقاً لجودة إصداراتهم خلال تلك الفترة. والتالي يسعى أعضاء هيئة التدريس لحصول إصداراتهم على "الفئة ٥". وإنجلترا لديها نظام تعليم يتميز بكونه الأكثر كمياً على مستوى العالم وكل شيء موضح فيه بالأرقام!. فمنذ اليوم الأول في المدرسة يتم تقييم المؤسسات والموظفين والطلاب بالأرقام. وكيف يمكن التمييز بين ممثل حاصل على ٦٢٪ وآخر على ٦٤٪؟. ومع ذلك هذا هو المطلوب تنفيذه من المدارس إذا كانت جزءاً من الشبكة الجامعية.

ومن هنا نجد نظامين يواجهان صراع مباشر. ففي الجامعات يتجه كل شيء نحو نجاح المحاضرات. ولا يجب أن يرسب أحد. وفي مدارس المسرح يتم دوماً مساندة الطلاب حتى وإن لم يصلوا إلى المستوى المطلوب. فالهدف لا يتمثل في الوصول لاتفاق حول طريقة إعطاء درجات للطلاب ولكنه يتمثل في إثبات أن كل طالب يتم إعداده بمستوى يسمح له بمواجهة الحياة المهنية وبمستوى يتماشى مع سمعة المدرسة كمؤسسة إعداد فعالة ودقيقة. وعندما يحدث صراع بين هذين النظامين تظهر المشاكل.

رفض النظام الكمي في التمثيل

تواجه المدارس مشكلة طرد الطلاب الراسبين. ومع ذلك فهي معتادة على الاجتماعات التي يتم خلالها الاختيار بين تشجيع الطالب وتخفيف الانتقادات أو تطبيق نظام تصحيح قاسي. ويتعين على المدارس حالياً إعطاء درجة لا رجوع فيها لكل تدريب. ومنح الدرجات على مستوى الجامعة يعتمد على خبرة طويلة وعلى عُرف. ومسئولو الإعداد في المسرح ربما قد يكتسبون هذه الخبرة في وقت ما ولكن في الوقت الحالي نحن نتفهم شعور الممثلين بالإهانة عندما يتم توصيفهم بصفة "درجة ثانية منخفضة" بدلاً من "درجة ثانية مرتفعة". فما هي مواصفات ممثل من الدرجة الثانية من وجهة نظر الوسط المسرحي؟. ولحسن الحظ يبدو ذلك قليل الأهمية بالنسبة لمديري المسرح. وفي المقابل فإن الممثلين يتأثرون ويشعرون بالقلق عندما يغامرون لأول مرة في عالم المهنة. فمن يدرك الخسائر الناجمة عن هذا الإعداد الكمي في التمثيل؟. في وقت مضى كان من الصحة أن نقول أن مدارس المسرح هي أماكن خاصة يمكن فيها التعلم من خلال ارتكاب أخطاء. أما الآن فهذه المقولة خاطئة.

لقد التقيت مؤخراً بممثل إنجليزي من أصل يوناني وكان بديناً مما جعله يرسب في محاضرة الباليه. وبما أن قوانين الجامعة تنص بوضوح على أن الطلاب يجب أن ينجحوا في جميع محاضراتهم في العام الثالث فإن الوضع كان حرجاً. فهذا الممثل كان رئيس رابطة الطلاب وكان قد قدم أعمال تطوعية كثيرة داخل المدرسة. كما كان ممثلاً كوميدياً موهوباً جداً ومظهره غير متناسق بعض الشيء. وفي يوم من الأيام سيجعل الجمهور يضحك إذا قدم عرضاً شرح فيه ما هو الباليه الكلاسيكي. أياً كان الحال سيتهافت عليه مديري الكاستنج. فهذا الشاب كان ممثلاً موهوباً ولكنه لن يكون مطلقاً راقص باليه. ويبدو لي من السخف أن نجعل طالب يرسب تماماً بسبب ضعفه في مجال خاص في الوقت الذي يتمتع فيه بوضوح بموهبة فائقة.

المعيار القياسي لا يتوافق تماماً مع إعداد الممثل

قد تنشأ خلال عملية إعداد الممثل حالة ارتباك كاملة عندما يتم دمج مؤسستين مختلفتين لا تتحدثان نفس اللغة. لقد أمضيت جزء كبير من السنوات الماضية في إرساء صلة بين الجامعات والوسط المهني للمسرح. والاندماج بين مدارس المسرح والجامعات أدى إلى إجراء زيارات تفتيش بيروقراطية عديدة وهي زيارات مصحوبة بكميات كبيرة من الوثائق المعقدة في إطار رؤية مشوهة لما سيكون عليه الإعداد المسرحي.

وإضفاء معيار قياسي هي ظاهرة غير متوافقة تماماً مع أي عملية إعداد للممثل. ومنذ بضع سنوات تم ممارسة ضغوط حتى تقوم الجامعات بتحويل نظام الفصل الدراسي التقليدي الممتد لثلاثة أشهر إلى نظام فصل الدراسي ممتد لستة أشهر. والمشاكل الناجمة عن هذا التغيير كثيرة بما أن العديد من مظاهر الحياة الاجتماعية منظمة بحيث تتوافق مع نظام الفصل الدراسي الممتد لثلاثة أشهر. وانتقال الفصل الدراسي من ثلاثة أشهر إلى ستة أشهر أدى إلى وضع محاضرات بنظام الوحدات التعليمية بدلا من محاضرات تُعطى على أساس سنة دراسية كاملة. وتبع ذلك زيادة عدد عمليات التقييم مما أدى بالطبع إلى إسعاد البيروقراطيين. ومن عمليات التقييم السنوية انتقلنا إلى عمليات تقييم كل عامين. الأمر الذي ساهم في تكثيف مراقبة المادة العلمية وطريقة تدريسها فضلا عن زيادة الضغوط على المعلم الذي يتعين عليه بشكل منتظم ومتكلف إعطاء محتوى محاضراته في الوقت الذي يُعتبر فيه إعداد الممثل عملية تأسيسية.

فالممثلون يتطورون بطرق مختلفة وبمعدلات مختلفة. والإنجاز لا يمكن تقييمه بنفس الأسلوب مع كل شخص. فالأشخاص المهتمون بتدريس التمثيل يقومون بتطوير طريقتهم في العمل من خلال إجراء توافق لهذه المتطلبات مع طريقة تعلم عملية أكثر. واليوم مطلوب كتابة كل محاضرة سلفاً. ومطلوب من المشرف كتابة محتوى محاضراته وتحديد الأجهزة التعليمية المستخدمة والهدف من المحاضرة والنتيجة المطلوب تحقيقها والتقدم التقني الذي يجب على كل طالب إحرازه في نهاية الوحدة التعليمية. والكثير منا يعتقد أن المحاضرات النظرية لا يجب

سجنها في مثل هذه الإجراءات. إذ أن فرض محاضرات بنظام الوحدات مع مراقبة محتوى المحاضرات يؤثر على العملية الإبداعية. وها هو مثال. إن مفهوم التدريس عن طريق وحدات تعليمية يرتكز على إعطاء الطلاب إمكانية صُنع تعليمهم عن طريق السفر من جامعة إلى أخرى على مستوى القارة الأوروبية وهو مفهوم رائع إذا اعتمد على لقاء مدرس وليس على اختيار المحاضرات. فهناك طريقة فعالة للإعداد الذاتي وهي تتمثل في انتقال الممثلين من ورشة إلى أخرى ومن أستاذ إلى آخر في إطار تنظيم عملية إعدادهم الشخصي. ولكن هذا الأمر يتناقض تماماً مع محتوى محاضرات وأهداف محددة مسبقاً. ومن بين أحد المميزات الرئيسية التي حدثت في السنوات الماضية في المدارس البريطانية هو انتقال الأساتذة من مدرسة إلى مدرسة. فقد سمح ذلك بحدوث مقابلات وعمليات إثراء. وبشكل عام ساهم ذلك في رفع مستوى الإعداد. ومع تطبيق المحاضرات بنظام الوحدات يتعين على المدارس إيجاد أستاذة يتوافقون مع متطلبات المحاضرات والمؤسسة دون الاهتمام حقاً بالمهارات الفردية. وعملية اعتماد المؤسسات يركز أكثر فأكثر على الوثائق وليس على التدريس في حد ذاته. وفي واقع الأمر فإن ما يقال له أهمية تفوق ما نفعله حقاً. وهناك ضغوط تمارس من قبل الجامعات ولجان التقييم على المدارس لإلزامها بوصف محتوى ما تقوم بتدريسه. ومن هنا تظهر المشاكل نتيجة وجود لغات مختلفة.

عندما يتفوق الكم على الكيف

قمت بدراسة ملف معد بناء على طلب الجامعة وهو ملف يتضمن توضيح الهدف النهائي للإعداد ألا وهو قدرة الطالب على عرض مكتسباته. ومن وجهة

نظري والتي يشاركني فيها العديد من الأشخاص فإن فعل "إظهار" يعد تابو بما أنه يعني أن عملية الأداء تتم عن طريق إخراج ما بالداخل. إن اختيار الكلمات يؤثر على الفكر. وفي نفس الملف قامت أستاذة شابة بإعداد محاضرة عن لابان Laban. وكل جلسة تتناول أحد جوانب نظريات لابان. وأنا متأكد أنها لم تكن ستختار هذه الطريقة في تدريس المحاضرة ولكنها كانت مجبرة على ذلك. ففي تدريس فنون الأداء نحن لا نعمل ارتكازاً على مفهوم يستهدف تعلم "أ" وإضافة "ب" ثم "ج". وكل عملية تأسيسية تتكون على أساس إعادة تقييم دائم للظاهرة نفسها. إن فونتين Fonteyn ونورييف Nureyev وأولانوفا Ulanova وبافلوفا Pavlova وأي راقص آخر من هذا الاتجاه قد عملوا في نفس المسار إلى أن تقاعدوا. ومع مرور الوقت تمكنوا من تحقيق أفضل نتائج. وكل الموسيقيين سيقولون لكم أن الممارسة اليومية هي عبارة عن نفس التدريبات المُركزة على مختلف التقنيات وعلى الأداء.

وأنا أعتقد أن إعداد الممثل قد يؤدي ربما إلى إرساء أفعال غير متوقع نتيجتها ولكنها تُشكل أساس لاستكشافات لاحقة أو تجعل الممثل يدرك عناصر لم يكن يتشكك فيها من قبل. وقول إلى أين نتجه وما هي الأسباب وراء ذلك يجعل الممثل ينتبه إلى الاستخدام الواعي لعقله وليس لتخيله في اللاشعور.

إن معايير إعداد الممثلين في إنجلترا تعد مرتفعة جداً في الوقت الحالي. وعدد الممثلين الموهوبين الذي يتخرجون من المدارس أعلى بكثير من فرص العمل المتوفرة في المهنة. ونحن نأمل في تحسن الوضع من تلقاء نفسه بما أن العمل التجريبي ذي النطاق الصغير قد بدأ يشهد حالة تطور. وسوف يواصل المدرسون

الماهرون والناضجون العمل للقضاء على القيود البيروقراطية المفروضة بدون أي اعتبارات. والثغرات المالية لا تزال موضوع اهتمام رئيسي. والتهديد الخاص بخفض عدد المدارس العريقة وإعادة تنظيم المدارس الموجودة في مختلف المناطق بهدف خفض المصروفات قد تلاشى وأصبح غير معروف للجمهور.

وللعودة إلى عنوان هذه المداخلة فإنني مستاء من القضاء على أشجار البرتقال في مدينة صقلية بحجة أن فاكهتها لا تتوافق مع معايير الـ CEEعلى صعيد الحجم وذلك في الوقت الذي يتم فيه تقديم دعم حكومي لاستيراد برتقال صقلية الوارد من إسرائيل. لم يُفرض علينا حتى الآن معيار متر وخمسة وسبعين سنتيمتر للممثل الأوروبي ولكن البيروقراطية تنتشر أكثر فأكثر. والكم أصبح مفضلاً حالياً على حساب الكيف. تذكروا ذلك وخذوا حذركم!.

روبرت كانتاريلا

زيادة الذات

أنا أقتبس فكرة دومينيك فالاديه Dominique Valadierالذي أفضى بها إليَّ والتي تتمثل في أننا أصبح لدينا اليوم في فرنسا ممثل من نوع برنار تابي[٣٦]. لقد أصبح لدينا نوع من الممثل المثالي المصنوع من قبل السوق والذي يعد مسئولاً عن نفسه بحيث صار اليوم ممثلاً بكل معاني الكلمة. ويمكننا القول أنه يكشف المؤسسة الذاتية وهو الأمر الذي نخضع له جميعاً بصورة ما.

وبالتالي للرد على سؤال: "كيف تؤثر قوانين السوق اليوم على ظهور تصرفات أخرى للممثل؟" يجب أن نقول أنها تحث الممثل على أن يصبح منتجاً لنفسه وهي تضع التصور بأن يكون للممثل وكيله الخاص به بهدف تقديمه بشكل أفضل في المدينة. وفكرة أن يكون الشخص ممثلاً من خلال وكيله هي بمثابة اليوطوبيا لكل إنسان. ويمكننا القول بأن الظروف الاقتصادية للسوق تدفع كل شخص لأن يصبح لديه وكيل وأن يصبح منتجاً لعروضه. لذلك فإن السيد تابي هو مثال على ذلك بما أنه بعد أن أنشأ مؤسسة للعرض أصبح ممثلاً أيضاً.

فهي مؤسسة له هو فقط. إلا أن الممثل مطلوب منه أن يكون مشروع مؤسسة ذاتية بما يعني تجميع عدد من الساعات والبحث عن عدة وظائف. وهذا التعريف يجعل من الممثل شخصاً عاقلاً ومسئولاً. وبالتالي فإن مهنة الممثل تتضمن تحمل مسئولية المعنى المقدم عبر نص المؤلف مع أدائه أمام جمهور في جهة عامة فضلا عن محاولة البحث عن وظائف وبالتالي عن ساعات عمل.

وأنا أشعر بأن ما يطلق عليه مصطلح "تنوع أنشطة عمل الذات" هو نتاج تأثير السوق والعولمة على كل شيء بما في ذلك مجال المسرح. إذ يجب بالضرورة أن يكون الشخص منتجاً لذاته وأن يكون بقدر الإمكان متعدد الإمكانيات وواضحاً وقادراً على التوافق مع قوانين السوق مع التوجه من مكان لآخر.

فهل الأمر لا يزال يتعلق بالممثل؟. فعندما يقوم الأشخاص خلال البروفات الخاصة بمسرحية بالاستفسار عن شروط الكاستنج الخاصة بعرض آخر هل لا نزال نتحدث عن الفن أم المهنة؟. ومع ذلك فهذا الوضع أمر طبيعي ومتفق عليه تماماً بدون استخفاف أو سخرية. وفي الواقع فإن الممثلين يقومون بزيادة عدد ساعات العمل التي ستسمح لهم بالحصول على أقل راتب يضمن لهم العيش.

وهذه الظروف تُلزم الممثل بالبحث عن مسئولي توظيف عبر ما يقدمه السوق أي عبر الشركات والأماكن والوكيل. وعلى صعيد المعنى تعتبر كلمة وكيل هامة هنا. فهو الذي يسمح للممثل بالاتصال بالشبكة التي يقدمها السوق.

والواقع الفرنسي يتمثل في لقاء الممثلين أثناء دورات الإعداد المتواصل أو لقائهم كجمهور بعد العروض. وهناك أماكن إعداد يمكننا بداخلها اكتشاف ممثلين والعمل معاً بعد ذلك في مدرسة أو في مشروع مسرحي. واليوم هناك وضعين قائمين. فهناك وضع الفرق الجوالة التي تبحث عن إجراء عروض في مختلف الأماكن. وهناك وضع مديرمسرح يستطيع أن يجمع عدد من الفنانين المستقرين. وهذا المشروع ليس ممكناً إلا إذا كانت لدينا إمكانيات. وبالنسبة لي هذا هو المشروع الخاص بي في مدينة ديجون. وهو مشروع بسيط يتمثل في

تشغيل عدد من الممثلين ومخرج مسرحي وسينوغرافي - أي أناس من عالم الفن ومن مهنة المسرح - وذلك بهدف "إزالة قلق" الإنتاج الذاتي لهؤلاء الأشخاص حتى لا يصبحوا مضطرين للبحث عن عدد ساعات عمل تعطي تبريراً للذات. وبالتالي يتعلق الأمر ببساطة بوجود التزامات وعقود عمل تسمح لمدة أحد عشر شهراً بالعمل في مشروع محدد. ففي فرنسا يفقد الممثل صفة العمل غير المنتظم إذا عمل لمدة اثني عشر شهراً. وبالتالي أكرر أن الأمر بالنسبة لي هو أنني أقترح على رجال المسرح العمل لفترة بضعة أشهر محددة في مشروع محدد دون أن يكونوا مضطرين لتنوع أنشطة عمل ذاتهم. وفي المقابل بإمكانهم زيادة مصدر رزقهم في المكان المطلوب أي من خلال قراءة النصوص والممارسة اليومية لفن المسرح الذي يتطلب من الذات تنوع أنشطتها.

واليوم فإن الحل الوحيد الذي يمكنني اقتراحه هو أن تعود المؤسسات أماكن تتحد فيها فنون ومهن المسرح وأن تسمح للمهنيين بالعمل دون خضوعهم لما يطلق عليه الظروف الاقتصادية للسوق.

ناتاليا بوجوسوفا

تجربة جامعة الدولة في نظام الإعداد المسرحي الروسي[٣٧]

مدرسة الـGITIS، مؤسسة فريدة من نوعها

إن أكاديمية الفن المسرحي في روسيا الـ RATI معروفة أكثر باسمها القديم الـ) GITISمعهد الدولة لفن المسرح). فهذه الجامعة ليست فقط الأقدم من نوعها في روسيا ولكنها الأكبر على مستوى العالم. ففي عام ١٩٩٨ احتفلت هذه المؤسسة بعيدها المائة والعشرين. وهي تضم ثماني كليات معنية بإعداد الممثلين والمخرجين في مجال المسرح الدرامي والمسرح الموسيقي ومجالات متنوعة أخرى فضلا عن إعداد مخرجين مسرحيين للباليه والسيرك دون إغفال مهندسي الصوت ومنظمي الأنشطة الفنية والسينوغرافيين ونقاد المسرح.

وإذا كانت هذه المؤسسة فريدة من نوعها فإن ذلك يرجع للدور الذي مارسته السيدة نيميروفيتش دانتشنكو في إنشاء هذه الأكاديمية. فمن خلال استلهام أعمال ستانسلافسكي والاعتماد على خبرتها الشخصية، تعد السيدة نيميروفيتش دانتشنكو Nemirovitch Dantchenko أساس المبادئ الرئيسية في معهد GITISوالتي تتمثل في تدريس الإبداع وفوق ذلك خبرة المخرج المسرحي. وقد ظل معهد GITIS لسنوات عديدة المؤسسة الوحيدة في الاتحاد السوفيتي التي توفر جهة من شأنها إعداد مخرجي المسرح. فخلال خمس سنوات يختص

هذا البرنامج الفريد من نوعه على مستوى العالم بإجراء التعاون بين الطلاب والممثلين. وفي السنوات الماضية لاحظنا في معهد GITISالاتصالات الحميمة مع طلاب الكليات الأخرى خلال عملية الإعداد وقمنا بتشجيع ذلك. فهذه الاتصالات تسمح لهم بإدراك كل جوانب المهنة. إذ يتعاون مختلف الخبراء مع المخرجين والممثلين في الوقت الذي يقوم فيه السينوغرافيون بتنفيذ مشاريع الديكور مع القيام في بعض الأحيان بتصميم المسرحيات.

وكان معهد GITISأول مدرسة عليا للمسرح في الاتحاد السوفيتي تعمل على إعداد ممثلين ومخرجين في إطار كونه استوديو وطني. وبفضل الاستوديوهات قام معهد GITISبتكوين فرق محترفة لمسارح الجمهورية ومناطق الحكم الذاتي. وفي بداية التسعينيات ظهرت ضرورة إعادة تنظيم النظام التعليمي السوفيتي بمداه الكبير مع التفكير في التعاون الإبداعي والاقتصادي مع مختلف المنظمات بهدف جذب أموال إضافية. وعلى الرغم من الدعم الحكومي المنخفض أمكن خلال هذه الفترة تجديد كل مباني المعهد فضلا عن إنشاء استوديو حديث للتسجيل (الذي صار مصدر ربح بعد ذلك) مع افتتاح كلية السينواغرافيا. وقد أمكن تحقيق ذلك بفضل السياسة الاقتصادية النموذجية التي اتبعها المدير في تلك الفترة على صعيد إدارة المعهد وهو السيد سيرجي إيسايف الذي توفى للأسف بشكل مأساوي في صيف ، ٢٠٠٠ هذا وقد تم منحه عام ١٩٩٧ شهادة دولية "للصمود في ظل ظروف مالية واقتصادية صعبة".

ومنذ حوالي عشر سنوات يقوم معهد GITISعلى غرار العديد من المدارس الأخرى بتأجير جزء من مبانيه كمكاتب. كما أنه يتصل أيضاً بجهات راعية

لتمويل العروض. فهذا النظام يسمح بسداد تكاليف إعداد الطلاب في روسيا وفي دول أخرى فضلا عن تنظيم محاضرات في الصيف لتعليم اللغة الروسية للطلاب الأجانب مع دعم الاتصال بالمؤسسات الأجنبية. وكنا أيضا أول من قام بتنفيذ نظام المحاضرات بأجر. غير أن الابتكار الأكثر أهمية منذ عام ١٩٩٣ تمثل في تقديم محاضرات في عدة مدن بالمنطقة. وهذا النوع من التعاون يعتبر مفيداً على مستويين. فالمعهد يرى في ذلك وسيلة فعالة للحصول على أموال إضافية. والمدن المعنية ربما تجد في ذلك الوسيلة الوحيدة لتجديد شباب فرق الممثلين في الأقاليم (ففي الواقع لا يغادر الممثلين حديثي التخرج المدن الكبرى في الوقت الذي يصل فيه متوسط أعمار الممثلين في الأقاليم إلى ٤٥ عاماً). كذلك فإن هذا الأمر يعد فرصة هامة للأقاليم لتكوين مسارح جديدة من المتخرجين من المعهد.

وفي الثمانينيات درس في معهد GITISدفعتان من الطلاب الأجانب وهما من منغوليا وأفغانستان. وهذا العام يتم فتح فرع في ليتوانيا بمدينة ريجا. ويتم تمويل هذه الدراسات من قبل إدارة البلدية والأجهزة المحلية الداعمة للثقافة وكذا رعاة الفنون المحليون. ويتم وضع كل محاضرة تحت متابعة مدير فني وفرق من الأساتذة الذين يتوجهون شهرياً إلى الأقاليم لإدارة الورش وإعطاء محاضرات نظرية وتقييم الطلاب. وفي نهاية الدورة الدراسية يحصل الطلاب على شهادة من الأكاديمية.

وفي معهد GITIS لا يحصل الطلاب فقط على إعداد في مجالهم الخاص (خبرات مثل الحركات المسرحية واتقان النص والتناغم والرقص والبايوميكانيكا والمبارزة والصوت والماكياج ...الخ) ولكنهم يحصلون أيضاً على معرفة في العلوم الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية (التاريخ الروسي والعالمي، فلسفة الأديان، تاريخ الفلسفة والفن، تاريخ الأدب والمسرح، تاريخ الثقافة المادية، تاريخ الملابس وأسلوب الحياة، الموسيقى، السينوغرافيا، اقتصاد الفنون والثقافة، علم النفس، النواحي التربوية...الخ). وهذا المبدأ الذي يهدف الإعداد في عدة تخصصات في العلوم الإنسانية كان دوماً أحد الخيارات الرئيسية في أهداف المدرسة. وفي نهاية الثمانينيات عندما تم تعيين سيرجي إيسابييف مديراً للمعهد فإنه جعل من هذا المبدأ أساساً للمؤسسة. وطبقاً لإيسابييف لا يجب على مدرسة المسرح الرهان على الأعمال الحرفية ولكن على التشابه بالجامعة. وبالتالي ظهرت محاضرات جديدة في برنامج الدراسات بالمدرسة مما سمح بإدراج الإعداد المسرحي في إطار أكبر. وفي بداية التسعينيات أدى انهيار نظام الحكم إلى انهيار الوعي العام. وقد حققنا مكاسب كثيرة ولكننا خسرنا الكثير أيضاً. والمحيط الإعلامي تم اجتياحه بسياسة وثقافة وسائل الإعلام. وقد تعرض الأساتذة لصدمة بسبب رؤية طلاب جدد يفتقرون إلى المعلومات التاريخية والثقافية الأساسية. فالإعداد الإنساني يتجه لتطوير إدراك ثقافة ما وكما كان يقول إيسابييف تطوير الفكر الميتافيزيقي. وهو أمر حقيقي بشكل خاص للمخرجين بما أنهم بصفتهم المسئولون عن تنظيم المحيط المسرحي فإنه يتعين

عليهم التواجد عند مفترق الزمان والمكان ويتعين عليهم فهم الماضي والمستقبل مع تخطي الكليشيهات والأماكن المشتركة. وفن المسرح يتم "هنا وحاليا" مما يعني أيضاً أنه يجري "في كل مكان وبشكل دائم".

وليس المهم إجمالي المعرفة المكتسبة خلال عملية الإعداد ولكن ما تقدمه من إمكانية التعرف على عالم جديد بصحبة مرشدين. والغذاء الفكري يحث على المعرفة البديهية والعالمية. فمن خلال رفض الأشياء العادية نصل للحرية المطلوبة لتحقيق الإبداع. وتعلُّم التمثيل أو الإخراج أشبه بطريق يصاحب فيه الأساتذة الطلاب مع تشجيعهم على اختيار نظرة خاصة للعالم وإيجاد طريق إبداع نابع من شخصيتهم. والأستاذ ليس مرشداً روحياً والمدرسة ليست طائفة. فالمدرسة ميناء اتصال. فهي تقدم أسلوب حياة ومجموعة قواعد وتقاليد ومجموعة مقاربات منهجية وعمليات إعداد عملي متنوع وتقنيات خاصة. ولكن بالإضافة إلى ذلك تقدم المدرسة نظام معقد من المعرفة وطرق لإدراك العالم.

ضرورة وجود نظام إعداد

لقد قام زميل فرنسي في يوم سابق بتأييدي بخصوص حدوث تطور لعصر الأنظمة. وأنا أقصد الأنظمة المغلقة. فالعالم كله يتجه نحو إزالة الحواجز. وتداخل الثقافات والإثراء المتبادل لم تعد أمور ممكنة فقط بل صارت أمور ضرورية. وما من شيء سلبي في نظام ما شريطة ارتكازه على قاعدة صلبة مبررة بوجود الكون والإنسان مع التعبير عنهما. ويجب أن يتكون هذا النظام من أجزاء متنوعة ولكن متحدة في إطار حركة دائمة بهدف التطور. ولكن كيف يمكن

إعداد أستاذة جيدين بدون نظام؟. مما لا شك فيه أنه من الصعب على زملائنا الأجانب فهم مبادئ نظام الإعداد لدينا لأن المدارس الغربية لم تقم قط بتطوير مفهوم منتظم لتدريس الإخراج. وأيا كان الحال فنحن لا نزال معتقدين بأن أي فن على غرار أي بناء لا يمكن تشييده إلا على أساس صلب.

وخلال عملية الإعداد عندما يتعامل الطلاب مع أساتذة مختلفين فإنهم يقومون بتجميع طرق التدريس المختلفة مثلما يتم تجميع فقرات السيرك دون أي يعرفوا بالضبط كيف سيستخدمون ذلك. وإذا لم تكن لدينا سياسة توجيه على مستوى الإعداد فإن اللجوء إلى بعض الأساتذة لن يكون مفيداً. وبدون المعرفة الأساسية، فإن خوض التدريبات سيقدم إضافة ضئيلة. فهو يقدم للطلاب بانوراما آفاق مهنية للاكتشاف دون أن يُسمح لهم بتحسين مستواهم. والنبات الذي ينمو بدون أي وسيلة دعم ينمو في جميع الاتجاهات والجوانب ولكن إذا وجد شيئاً يتعلق به أو حوله فإنه يبدأ في النمو بشكل رأسي. والتدريب ليس إلا شيئاً تكميلياً ووسيلة للتفكير في المهنة ووسيلة لاختبار الذات في ظروف إنتاج جديدة. ولا يجب أن ننسى أنه بالنسبة لبعض الأساتذة يعتبر التدريس وسيلة لكسب العيش وأنه وراء واجهة المعمل يختفي الدجل أو على الأقل نوعاً ما من عدم المسئولية.

المسرح تسكنه طاقة الحياة

ومن خلال تقديمه لإعداد مرتكز على نظام ستانسلافسكي يظل معهد GITISنظام إعداد مفتوح وبالتالي نظام حي قابل للتطور. وستانسلافسكي في

رؤيته للممثل والمخرج كان يبحث عن "مسرح تسكنه طاقة الحياة". ومواهبه كملاحظ وذكائه كمحلل سمح له من خلال سؤال الطبيعة البشرية أن يحل غموض الحياة على المسرح وفهم كيف يمكن للمسرح - الذي يعتبره البعض ميتاً - قادراً على استعادة الحياة. وقد نجح في اكتشاف الجوهر الحي لدى الممثل ووضع يده على العمليات التقنية النفسية التي تسمح لكبار الممثلين بعدم تقليد الحياة ولكن العيش بالمعنى الحرفي على المسرح. فقد جعل ستانسلافسكي من الممثل إنساناً حياً وجعله محور المسألة المسرحية. وبدون اكتشافاته ما كان بالإمكان اليوم التحدث عن المسرح النفسي الروسي. ولهذا النوع الخاص من المسرح يقوم معهد GITIS بإعداد مخرجين وممثلين "أحياء". ومع ذلك فإننا لا نتجاهل إسهامات السادة مايرهولد وتشيكوف وفاختانجوف حيث نُقدر مساهمتهم في تطوير المسرح العالمي من خلال انفراد فكرهم الإبداعي وتمثيلهم الرائع ونظرتهم للمخرج وتجربتهم التربوية. ولعدة سنوات قام بالتدريس في معهد GITIS أساتذة مثل ماريا كنيبيل Maria Knebel وآخرين عرفوا هؤلاء الأساتذة الكبار وعملوا معهم. ومع ذلك فإن الجهود المبذولة لتوفيق هذه المقاربات مع مفهوم "الدراسة" كانت تعتبر عديمة الجدوى من قبل العديد من الأساتذة بما أنها لم تكن عالمية مثل طريقة ستانسلافسكي. والتجربة الفنية لهؤلاء الفنانين الكبار كانت بطريقة ما نوع من التواصل مع أفكار ستانسلافسكي التي قاموا بتغيير اتجاهها وفقاً لطبيعتهم الإبداعية. وبالطبع فإن النواحي الفنية لفاختانجوف ومايرهولد وتشيكوف يتم دراستها نظرياً في معهد GITIS في محاضرة تاريخ المسرح فضلا عن دراستها عملياً في محاضرات التمثيل والإخراج والحركة والصوت وهي الأنشطة التي تتطلب جوانب خاصة في

أساليبهم: مثل البايوميكانيكا، التدريب النفسي على "الإيماء النفسي"، التركيز على الصوت والحركة والتناغم...الخ. والصيغة الإبداعية لفاختانجوف التي تسمح للممثلين في موقف تقليدي بشروط درامية محددة بإيجاد طريق التشابه مع الواقع ("أنظر للموجود وخذه كمكتسَب") يتم استخدامها في التدريبات. ولكن كيف يمكن لشخصين يقومان بإدعاء أنهما نابليون أن يتم نقل أحدهما إلى مستشفى نفسي في الوقت الذي يحصد فيه الآخر تصفيق الجمهور على المسرح؟. ببساطة الأمر ناتج عن كون أحدهما قد أعتقد أنه نابليون بينما يقوم الآخر باستحضار ما الذي سيعيشه إذا كان نابليون. والممثل الذي يقوم بدور عطيل يجد أمامه ممثلة ولكنه يتعامل معها على أنها دايدامونا. وفي حالة انفعال مفرط إذا أعتقد بحق أنها زوجة مور فإنه ليس من الصعب تخيل كيف سينتهي المشهد.

تمثيل الطبيعة

حان وقت تناول مشكلة التمثيل ومحاولة تعريف معنى كلمة "تمثيل". فهذا السؤال يشمل عدة جوانب نفسية واجتماعية وثقافية. والتمثيل له صلة بدراسة الوجود الإنساني و"تمثيل الطبيعة" يتعلق بشكل خاص بالإنسان ويمس الخاصية البنائية أي الإبداع. والتمثيل هو أساس الثقافة ولذلك تتضمن الثقافة جوانب ترفيهية. وطبقاً لجوهان هويزينجا Johan Huizingaالمؤرخ الهولندي المتخصص في الثقافة فإنه في محور الفضاء الثقافي كما هو الحال في محور أي فضاء تمثيل لا نجد فقط الإنسان ولكن أيضا الـ Homo sapiensوالـHomo faber والـ .Homo ludensفهذه الثلاثية غير قابلة للتجزئة. ووفقاً للمؤرخ هويزينجا

أيضاً فإن التمثيل هو عمل طوعي أو اهتمام يتم في حدود وقت وفضاء محدد في إطار هدف وشروط متفق عليها بتأن ولكنها ملزمة. والتمثيل مصحوب بشعور خاص بتوتر وفرحة وإحساس واضح بوجود شخصية مختلفة تماماً عن شخصيتنا في حياتنا اليومية. وبعض التمثيل له بعد روحي أساسي للحياة. ويمكننا القول بأن خاصية المسرح تتمثل في العلاقة المشتركة والنشطة على المسرح بين الممثلين الملتزمين بقواعد محددة من قبل المخرج. وهذه العلاقة المشتركة تستمر زمن العرض وتسمح بتجربة انفعالات قوية. ودور الممثل في التمثيل يمكن التعبير عنه بطريقتين. فالتمثيل عبارة عن المحاربة من أجل شيء أو عن تخيل شيء. والتخيل يعني وضع شيء أمام أعين شخص ما. والممثل لا يتعين عليه توليد شيء لنفسه فقط. إذ يجب عليه تقديمه للجمهور وجعله يؤمن بهذا السراب. ولكن كيف يمكنه التوصل لهذه النتيجة؟.

إن التمثيل يتم ممارسته بجدية تامة. وأي ممثل يمارس ذلك يدرك بدقة أنه يقوم بالتمثيل. ومفهوم التمثيل في حد ذاته يستلزم ربط بين الوحدة والتشتيت وبين الثقة ونقص الثقة وبين الجانب الجاد المقدس للشيء والجانب العبثي للاصطناع. ولصُنع الشخصية يدرك الممثل كيف يتحكم في نفسه وكيف يستخدم خبرته وكيف يلتزم بالتوجيهات المقترحة من قبل الإخراج...الخ. ولا يتعين عليه أن يكون هيدا جابلر Hedda Gablerأو إيفانوف Ivanovولكن بإمكانه تمثيل العلاقات الخاصة بالشخصية المطلوبة مع الآخرين. وخلال البروفات يجب عليه التدرب على رؤية طبيعة العلاقات الخاصة في مسرح إيبسن Ibsenوتشيكوف Tchekhovأو أي كاتب آخر. والممثلة الشابة قد تواجه صعوبات في تخيل آلام

نينا Ninaالتي لم تعرفها هي شخصياً. وبالتالي كيف يمكنها الاستعداد داخلياً للمونولوج الذي ستؤديه في المشهد مع تريبليف Treplev؟. إنها ستقوم بتجميع مختلف الأحزان المألوفة لديها وتذكر الأحاسيس المستحضرة و"التمثيل" بهذه الأدوات. وبالتالي فإن طبيعة تمثيلها له مستوى نفسي جسدي لما يستلزمه من التعبير عن الأحاسيس حتى يصبح الممثل حياً أو يصبح المسرح حياً. وعندما نقوم بالتمثيل فإننا نفتح ذاكرتنا وتخيلنا لإخفاء وراء الكلمات مشاعرنا القوية. ويمكننا التمثيل بسهولة لتقديم المتعة والتسلية للجمهور تحت المستوى "الجاد" للحياة. ولكن يمكننا أيضاً التمثيل فوق هذا المستوى واختيار الجمال والمقدس. وعندما يهب الممثل نفسه تماماً للتمثيل، فإن سعادة التمثيل لا تتحول فقط إلى توتر ولكنها تؤدي إلى توليد المشاعر. وكهذا يتولد الحماس والإلهام لدى الممثل. وإدراك مصطلح "كما لو أن" يتم نسيانه حيث ينضم الممثل بحالته إلى أحد الطقوس الدينية. والممثل يختبر مشاعر بطله ويشعر بالسعادة. وخلال عرض لبوريس جودونوف Boris Godounovوفي الوقت الذي كان الجمهور يبكي فيه بعد المونولوج التراجيدي للقيصر الذي لعبه شاليابين Chaliapineوقع الممثل على الأرض وبدأ يطرف بعينيه لصديقه الجالس في الصف الأول مما أثار صدمة له. وهنا يدخل في التمثيل الإبداع الحقيقي والمشاعر الشخصية للممثل. ومثل هذا المفهوم للتمثيل لا يسمح بالفصل بين الشيء الحقيقي والزائف. والمشاعر الداخلية المرتجلة من قبل الممثل تصل لذروتها مما يجعل المشاهدين يشعرون بالتأثير السحري للمسرحية الذي يحث على المؤازرة والشفقة. وفن الدراما أكثر من أي فن آخر يحتفظ بعلاقة وثيقة مع التمثيل بما أنه يمثل الفعل نفسه. وهذا الأمر واضح في اللغات اللاتينية: فالمسرح هو التمثيل.

وما الذي يجمع بين مختلف أساليب التمثيل أو مختلف التقاليد المسرحية؟. هل هي تفاصيل خارجية؟. أم الأقنعة والملابس؟. لا. إنه الاعتقاد في ظروف محددة وهو العنصر الأساسي لأي تمثيل وذلك سواء كان في مسرح عرض أو مسرح تجريب. وستانسلافسكي لم يكن دقيقاً فقط في صيغة "اكتساب الظروف والاعتقاد بها" ولكنه ميز أيضاً بين العرض والتجريب بهدف التركيز على العملية الداخلية لفهم الدور. والتخيل ليس مرادفاً للتقليد والاصطناع. فالدموع التي يذرفها ممثل يقوم بدور عطيل أو جودونوف هي حقيقية والممثل يشعر بالسعادة إذا أدرك الجمهور أنها دموع حقيقية. وستانسلافسكي لم يكن عدواً للعرض كما هو الحال مع بريخت الذي لم ينكر قط فكرة إحياء التجربة المعاشية. ومثلما كان يقول فإن عرضه المفضل في موسكو كان "القلب القوي" لأوستروفسكي Ostrovskiوالذي أخرجه ستانسلافسكي وأن الممثلة المفضلة له كانت موسكفين Moskvine.وكل فنان لديه علاماته الخاصة به لفهم فن المسرح. ومع ذلك فإن قواعد الفهم تظل واحدة بما أن التمثيل هو محور كل ذلك.

التأمل بدلاً من تخيل مشاعر الآخر

بالنسبة للمدرسة الروسية فإن التمثيل يُظهر دراسة الوجود الإنساني وعلى أساس اعتقاد عميق بالظروف الخاصة بمسرحية ما فإنه يعمل على تحديد نشط وفعال لوجود الممثل. والطالب يجب أن يكون نشطاً: ماذا ترى؟ وماذا تدرك؟ وكيف تُقيم هذا؟. وبالنسبة للممثل فإن تقنية المسرحية يتم تعريفها من خلال الفعل: على المستوى الجسدي "ماذا أفعل؟" وعلى المستوى النفسي "لماذا أفعل ذلك؟". لقد سأل خيفيتس Kheifetsطلابه قائلا: "لأي هدف؟". إن هدف

الأستاذ كمخرج وكمدرس يتمثل في مساعدة الطالب على إيجاد دافع وعلى بناء منطق لتصرف الشخصية كما لو كانت كائناً حياً. والمدرسة الروسية تولي أهمية خاصة للتعايش بين المخرج والممثل مما يفترض إعطاء اهتمام وأهمية كبيرة من كل طرف للآخر. وهذا المبدأ يُشكل نقطة انطلاق الإعداد المشترك للمخرجين والممثلين. وقد قامت السيدة نيميروفيتش دانتشينكو بصياغة الثالثوث الأساسي للمخرج كأستاذ ومنظم ومرآة. وللأسف نشهد في روسيا منذ عدة سنوات انفصال بين المخرجين والممثلين. وردود الأفعال الناتجة عن هذا الانقسام يتم ملاحظتها بشكل خاص على مستوى المشاريع التي تظهر. وهي مشاريع تُعد بسرعة وبدون مجهود كبير مثل قصور الرمال. وبما أن الهدف هو كسب المال، يقوم المخرج بدعوة الممثلين المعروفين والتي تجذب أسمائهم الجمهور ولكن احترافهم لا يمنع من "فشل" العرض. ونحن هنا لا نتحدث عن افتقار البناء الداخلي للدور أو لدقة عمل المخرج الذي يخطئ في قوله: "قف هنا ثم اجلس هناك ثم استدر فجأة وانطلق لجزء هزلي". وللأسف تتعرض الفرق الدائمة للمسرح لمثل هذه المواقف بسبب المديرين الذين يهتمون بالأرباح أكثر من اهتمامهم بالإخراج. ومن بين أحد نتائج تسويق الريبرتوار نجد فقد تدريجي لأكبر ميزة في مسرحنا ألا وهي الجانب النفسي الذي كان يثير في تلك الفترة لدى الجمهور تخيل مشاعر الآخر. أما اليوم فقد تم استبدال تخيل مشاعرالآخر بالتأمل. والمخرج كحرفي ماهر يُحَوِل العرض إلى أحاسيس سريعة وقوية ومتنوعة في إطار صور متغيرة. والكاتب المسرحي السوفيتي الشهير شفارتس Schwartzكان يصف هذه الظاهرة "بفكاهة متحفظة". والمخرجون من هذا النوع يشبهون كاي الشاب في مسرحية "ملكة الثلوج" لشفارتس المستوحاة من قصة من

قصص أندرسون حيث سعى هذا الشاب جاهداً لكتابة كلمة "أبدية" على قطع الثلج لأن ملكة الثلوج وعدته إذا تمكن من فعل ذلك بأن يحكم العالم. وللأسف ساهم كل ذلك في تعديل ذوق المشاهدين وأصبح المسرح الروسي معرضاً لخطر فقد جمهوره اليقظ والفطن والساعي لتخيل مشاعر الآخر. والعمل مع مثل هؤلاء المخرجين لا يضر بالممثلين المحترفين على الرغم من أن هذا الأمر لا يساعدهم في شيء. وفي المقابل يعتبر الخطر جسيماً على الطلاب الذي يتعاملون مع هذا النوع من الأساتذة. إذ يحدث انزلاق تدريجي نحو ضمور الروح والعقل مما يجعلنا نخشى الأسوأ على صعيد مستقبل المهنة. فالممثلون يتم إعدادهم على أساس "كيف" أي أنهم يتعلمون التقليد وذلك في الوقت الذي يتعين عليهم التركيز على "ماذا" أو "بخصوص ماذا". فعلى المخرج تعليم "كيف".

التدريس، طريق طويل به سعادة بسيطة

لا يمكن لجميع المخرجين وجميع الممثلين أن يصبحوا أساتذة جيدين. وكل منهم يأتي للتدريس للأسباب خاص. وفي بعض الأحيان مثلما أشار زنوفاتش Zhenovatchيصبح التدريس نوعاً من "الابتزاز". فبعض الممثلين والمخرجين الذين لم يحققوا ذاتهم في الأوساط المسرحية يبحثون عن وسيلة للحفاظ على تقديرهم لذاتهم ويجدون في التدريس شكلاً من أشكال إعلاء القيمة من خلال التعامل مع الطلاب الذين يأخذون كلامهم وإيماءاتهم. ومما لا شك فيه أن التدريس يتيح أيضاً مصدراً إضافياً للدخل. والبعض يتجه للإبداع من خلال فرقهم الخاصة أي بممثلين ومخرجين قاموا هم شخصياً بإعدادهم لناحية فنية خاصة بهم. والبعض الآخر يبدأ في التدريس لمجرد أنهم لا يستطيعون عمل

شيء آخر. وهي ضرورة بنفس مستوى الضرورة التي تدفع للوقوف على خشبة المسرح أو إعداد عرض. وبالطبع يجب على الأستاذ امتلاك بعض الصفات مثل الصبر والاتجاه للقيام بدور "العائلة" ولا سيما "الأم" فضلا عن القدرة على الاستمتاع بأقل تقدم يحرزه الطلاب. وهذا يؤدي بنا إلى تعريف ما تطلق عليه ماريا كنيبل Maria Knebelمصطلح "الشعر التربوي" والمتمثل في طريق طويل به أوقات قصيرة من السعادة. والأشخاص الذين يأتون بالصدفة للتدريس لا يستمرون وقتاً طويلاً وتظل نتائج تدريسهم سطحية. وبالنسبة للمؤسسة تُعتبر جودة المتخصصين العاملين لديها مسألة شرف مهني. وبالتالي يترك بعض الأساتذة المهنة برغبتهم في الوقت الذي يتم فيه إجبار آخرين على الرحيل. فالمدرسون مسئولون عن صورة المدرسة. وبالتالي يتعين عليهم اتباع عملية الإعداد في مجملها من خلال حضور المحاضرات والعروض الهامة وامتحانات زملائهم ومن خلال مناقشة تفاصيل عمل الأساتذة والطلاب. وبشكل إجمالي فإن التبادلات داخل المدرسة أشبه بالندوات العلمية.

الربط بين الأستاذ والجامعة

لقد أثبتت السنوات أن التعاون الصحيح بين التدريس بنوعيه – أي تدريس الجامعة وتدريس الأستاذ – هو أمر مثمر. ومن ثم فإن نظام الإعداد الجامعي يتم تنفيذه تحت إدارة أستاذ. والأستاذ يختار لكل تخصص (تمثيل وإخراج) المدرس الذي سيوضح للطالب الخطاب المسرحي والحركة والصوت فضلا عن تحديد الاتجاهات الفنية والأخلاقية التي ستوجه مساره. والطالب يحتفظ بنفس الأستاذ منذ خطواته الأولى في المهنة حتى حصوله على الشهادة. وخلال العامين

الأولين يتمسك كل الأساتذة بتقديم أسس المدرسة للطلاب دون اللجوء إلى أساليب شخصية إلا في حدود برنامج الدراسات. ومع تقدم العمل تتضح الجوانب الفنية للأستاذ. وابتداء من العام الثالث يصبح من السهل معرفة إلى أي أستاذ ينتمي الطلاب هل إلى جونتشاروف Gontcharovأو فومنكو Fomenko أو زينوفاتش Zhenovatchأو زخاروف Zakharovأو خيفيتس Kheifetsأو كودرياشوف Koudriachovأو بورودين Borodineأو أندرييف Andreevأو خومسكي Khomskiأو تبلياكوف .Teplyakovوكل الأساتذة تقريباً هم مخرجون في مسارح موسكو وهم يرون أن تدريس مهنتهم يسمح لهم بالبقاء أحياء مع تقديم جسور لانتقال الطلاب إلى الساحات المهنية.

وأثناء عقد امتحانات القبول لا يحاول الأساتذة اختيار الطلاب فقط لمحاضراتهم ولكن اختيار أيضاً المتدربين. وبما أن الشخصية هي أول شيء يجذب الانتباه ويميز العرض، فإن امتحانات القبول تعد مرحلة أولى في البحث عن الشخصيات. وهذه العملية تعتبر عملية منهكة وشاقة بما أن المدرسين يجب عليهم إجراء جلسات أداء لآلاف الأشخاص على مدار ثلاثة أشهر بهدف خفض الأعداد إلى بضع مئات فقط. وبضع المئات تلك تخضع بدورها ثلاث جولات أخرى (وآخر جولة تكون امتحاناً تنافسياً) لاختبار خبرتهم ومهارتهم. والبرنامج الإجباري يتضمن قراءة شعر ونثر وحكاية إلى جانب التمكن من اللياقة الموسيقية والإيقاعية والحركة. وتتضمن أيضاً المحاضرة لقاء مع المدرسين لكي يتمكنوا قدر الإمكان من معرفة شخصية طالب المستقبل وحياته واهتماماته وثقافته العامة. وفي المقابل نجد على المسرح ضرورة فهم خواص طبيعة كل مشارك ونشاطه

وذكائه الداخلي. فليس من المهم التركيز على طريقة قراءة الطالب لما أعده ولا سيما إذا ما اعتبرنا أنه ربما أعد ذلك مع شخص محترف. ولكن المهم هو رؤية ما إذا كان الشخص قادراً على جذب أنظار المشاهد وكيف يحقق ذلك. وكيف يستخدم صوته؟. والنبرة؟. وهل يميل للتمثيل؟. وهل يمتلك مهارات الارتجال؟. وهل لديه لياقة موسيقية وإيقاعية؟. وهل يدرك فعلياً وجود شريك له وكيف يتفاعل معه؟. وفي إطار محاولة الرؤية بوضوح يقوم بعض المدرسين ولا سيما في مجال الإخراج بإعطاء الطلاب مهام فريدة وجماعية. وعندما يكون الأستاذ قادراً على رؤية ما إذا كان شخص لديه موهبة ممثل حقيقية، فإنه يمتلك في تلك الحالة موهبة المدرس. وفي المقابل لا يمكن لأحد الاعتماد فقط على "حاسة" المدرس.

المحاضرة تختار بنفسها الطلاب

نحن بحاجة لنظام اختيار خاص لا يساعد فقط على اكتشاف شخصية المرشحين ولكن يعمل أيضاً على خفض هامش الخطأ. وقد قام فومنكو وفريقه بإعداد مثل هذا النظام. فاستوديو فومنكو يتميز دوماً بفريق طلابه الذي يشبه العائلة الواحدة التي تضم شخصيات مختلفة جداً ومثيرة للاهتمام جداً. لقد درب فومنكو الأساتذة لديه على عدم عرقلة عملية الاختيار من خلال مطالبتهم فقط باتباع الطريق الصحيح والعمل كأن المحاضرة هي التي تختار طلابها. وبالطبع هناك مسألة أخلاق ومسئولية شخصية من الأساتذة إزاء الطلاب. وبهدف عدم تدمير حياة شخص (نحن لا نرغب في طرد طلاب يدرسون) فإنه من الضروري بذل وقت وطاقة أكبر في فترة جلسات الأداء واللجوء إلى وسائل

خاصة للملاحظة مع إقامة روابط مع المتنافسين. فهذه الوسائل تقترب من تلك التي استخدمها جروتوفسكي الذي كان عند اختيار ممثلين للعمل بمجموعته يلاحظ بدقة الممثلين الذي ينتظرون دورهم في الوقت الذي كان يقوم شخص آخر ينتحل شخصية جروتوفسكي باستقبالهم في مكتبه. وفي المراحل الأولى من جلسات الأداء من الممكن معرفة ما إذا كان الطلاب يستمعون لبعض أو لا يسمعون سوى أنفسهم (يتم دعوة عشرة أشخاص في المدرج في نفس الوقت). وكل منهم يتم الحكم عليه طبقاً لمدى تعبيره الطبيعي. ويجب على الأساتذة العمل مع المرشحين لمساعدتهم على تمثيل الحياة وذلك من خلال اقتراح تمارين انتباه وتفاعل وارتجال. وقد قام زينوفاتش بتعريف امتحانات القبول بأنها فترة يتم فيها مجاملة الطلاب بهدف توليد توافق حقيقي بين الطلاب والأساتذة لخدمة حياتهم المستقبلية في المجتمع.

وإلى المتطلعين للإخراج يتم طلب وجود خبرة عمل في فرقة إبداع مسرحي وتقديم توضيحات بخصوص موضوع محدد فضلا عن إعداد مقتطفات من مسرحيات مقترحة من قبل مسئول التقييم وذلك بالتعاون مع الممثلين. ويجب أيضاً أن يخضعوا لسلسلة من الاختبارات الخاصة بالمهنة. فالمخرج يجب أن يكون قادراً على التعبير عن أفكاره الخاصة بالإنسان والفضاء والموسيقى وأن يكون قادراً على إعداد بحثه والدفاع عن مشاريعه وأفكاره. وإذا قال أنه يريد إعداد مسرحية "النورس" فإنه يختار الممثلين من بين مختلف الشخصيات مثل زاريتشنايا وتربليف وتريجورين. وعادة فإن المخرجين الواعدين يفضلون الممثلين الذين يجذبون انتباه الأساتذة. وعندما يقوم الأساتذة بإعطاء المخرجين تدريباً

يستلزم العمل مع ممثلين فإنهم يرون على الفور كيف يتصرف الممثلون ومن يعمل داخل فريق ومن ينسحب ومع أي مخرج يرغبون العمل معه ومع من يرفضون العمل معه. والالتزام الشخصي يتم تلقائياً والمحاضرة تقوم - إذا جاز التعبير - باختيار الطلاب الذين سيحضرونها. هذا ويبدأ الأساتذة التدريس خلال الدورة الأولى منذ اللحظة التي يرون فيها كيف يستقبل ويفهم الطلاب التدريب المطلوب منهم حيث يخرجون باستنتاجات بخصوص قدرات التعلم لدى الطلاب. ومن جهة أخرى يمكن للقادمين الجدد اختيار أو رفض العمل طبقاً للطريقة المقترحة في الدورة. هذا ويتم اختيار ما بين ٢٢ إلى ٢٤ شخصاً للمحاضرة (من بينهم ٨ أو ٩ مخرجين). وخلال جلسات الأداء يتعرف الأساتذة تدريجياً على كل المرشحين المختارين لدرجة أنهم يعرفون منذ البداية المشاكل المطلوب حلها.

فهل نحن بحاجة لتدريس التمثيل لشخص يعرف كيف يمثل بالفعل؟. هل من الممكن تدريس التمثيل بشكل عام؟. إن الأنظمة لا تحل محل الموهبة. وهدفنا هو توفير للطالب/الممثل الأدوات الخاصة التي يستطيع من خلالها تطوير وتنشيط موهبته في التمثيل مع اكتساب أفكار ومشاعر الشخصيات وتنمية الدور من الداخل. ولتحقيق ذلك نبدأ في "تنمية" الطلاب منذ الأيام الأولى. والمدرسة مثل الصومعة التي يتطلب النمو فيها رعاية خاصة. ومهمة الأستاذ هي توليد وتطوير شخصية كل طالب. وهناك عوامل عديدة تجعل هذا العمل صعباً. فنجد في أول القائمة عدد الطلاب المسجلين الذي قد يصل إلى ثلاثين شخصاً (بما في ذلك النسبة الخاصة بالطلاب الحاصلين على دعم). ففي المقام الأول يجب تنقية الشخصيات من كل ما هو مستعار ومن كل ما هو "صوري". ففي بعض الأحيان لا

تظهر الشخصية الحقيقية إلا في العام الثاني من الدراسة. وتأتي بعد ذلك مشكلة أخرى وهي البحث عن الفن المناسب لتطوير شخصية الطالب بأفضل صورة.

ومن المناسب هنا الوقوف على مسألة الموهبة والتقنية. فموهبة الممثل هي هبة. ومن المستحيل تعلم التمثيل. وفي المقابل من الممكن مساعدة ممثل الغد على التعبير عن نفسه في التمثيل من خلال إعطائه الأدوات المطلوبة ومن خلال شرح قواعد التمثيل. هذا ما يفعله الأساتذة عندما يستخدمون مواقف درامية للتدريب الخاص. هذا وتتنوع المواقف والظروف المقترحة ولكن الطالب يبقى دوماً كما هو في العمل كله. وهذه المواقف خيالية ولكن الطالب نفسه هو حقيقي ومطلق "أنا موجود في الظروف المقترحة". وشكل الوجود الشخصي هذا المتأثر بثقافة المسرحية يصاحب عملية الإبداع منذ التدريب الأول على العمل بعمق على الدور. واكتساب الظروف المقترحة والثقة الموضوعة وطريقة التمثيل المناسبة هي أمور لا يمكنها التحقق بدون العناصر النفسية التقنية المدروسة والمستخدمة في المحاضرات. وهذه العناصر تظهر دوماً حتى في المحاضرات التقنية مثل محاضرات المبارزة والحركة والرقص والصوت والخطاب. وفور اكتساب المهارات التقنية يمكننا القول بأن الجسد أصبح يشعر براحة وبالتالي يمكننا آن ذاك تطوير النواحي النفسية التقنية التي تساعد بدورها الجسد على التواجد بحرية. وعند الحصول على الشهادة يجب أن يكون الطلاب قد تم تزويدهم بهذه التقنيات على هذين المستويين. فتقنية الممثل التي تعد أساس وجوده النفسي الجسدي على خشبة المسرح هي دليل على احترافه وحريته. والتقنية لا تتمثل

فقط في الصوت الجيد والإلقاء الواضح أو مهارة زرف دمعة في الوقت المناسب فهي أيضاً روح الممثل وجسده ومشاعره وحالته. إنها قدرته على استثمار فضاء التمثيل بأقصى قدر ممكن وفقاً للإطار المفروض من قبل الظروف المتمثلة في المشاعر الداخلية وشركاء التمثيل والجمهور.

المعرفة يجب أن "تدهش" الطالب

لا يتعين فقط على المخرجين خوض كل المحاضرات التقنية مع الممثلين بل يجب عليهم أيضاً التمكن من الخبرات التقنية التي يفرضها عرض مقدم. وفي مدارس المسرح الروسية نعتقد بشكل كبير بسبب ستانسلافسكي بفكرة "المخرج الذي يعتبر جذراً". فالإخراج يُنظر إليه كجذر يتطلب رؤية خاصة للواقع وطريقة عيش وفهم تام للمسرحية وللطريقة التي تدعونا للعيش معها. والمخرج مثل الممثل يمثل مع نفسه ومع الشركاء ومع المسرحية ومع الجمهور. ويجب أن نُبقي في أذهاننا أن التدريس للمخرج لا يعني نقل مهارات أو خبرات ولكن بالأحرى عملية طويلة (تستغرق أربع سنوات) للنقد الذاتي للطالب تحت إشراف أستاذ يمكنه دوماً توضيح أسباب الأخطاء والنقص مع توجيه الطالب نحو الطريق الصحيح. وهدف التدريس ليس فقط وضع الطالب أمام "المعرفة". فهذه المعرفة يجب أن "تُدهشه" وبالمعنى الحرفي أن تتغلغل بداخله. فكل شيء يظهر نتيجة عدم قدرة الطلاب ونتيجة "الفراغ" مثلما يقول بروك. وقبل تدريس المقالة يجب على الأستاذ الانتظار عام على الأقل حتى يصبح الطالب قادراً على تحديد حجم المهمة وتنشيط رؤيته ومهارته في التمثيل. والمتابعة التي يقدمها مختلف الأساتذة – كما هو موضح في برنامج الدراسات – لا تفترض إعداد موجه فقط لتطوير

فكر وخبرة المخرج الذي يتعين عليه الإبداع مع الممثلين. فالإعداد يهدف أيضاً إعطاء أدوات تقنية. وخلال العام الأول يتعلم طالب قسم الإخراج التفكير في الفضاء والإضاءة والصوت على المسرح. وخلال العام الثاني يتعلم كيف يعمل مع مؤلف موسيقى وفنان في المسرح. وابتداء من العام الثالث يتم توضيح ما هو المسرح وكيف يتم إعداد الإضاءة وتنظيم الورش وإجراء المونتاج. ويتم أيضاً تعليم الطالب عمل مسئول الإكسسوار. وبالطبع يجب على الطالب أيضاً تعلم الأداء المسرحي. أما في العام الرابع فيمكنه إعداد مسرحية على أحد مسارح المدرسة. وبعض المتخرجين يفتقرون في بعض الأحيان لخبرة العمل على المسرح الكبير. وحتى التسعينيات كان طلاب قسم الإخراج يقومون بإجراء بروفات لمدة أسبوعين في مسرح مهني لإعداد أول عرض لهم. والآن لم يعد هناك وجود لمثل هذه البروفات أو لمثل هذه العروض في برنامج الدراسات. ومن الممكن تعليم المخرجين كيفية التعبير عن أفكارهم من خلال الممثل مع التدرب معه. ولكن من خلال المسرح يمكن للطلاب تعلم ما هي مقدمة خشبة المسرح وستائر المسرح؟ أو باقي خواص فضاء المسرح. بمعنى آخر لم يعد طالب اليوم يتعامل مع الخامات التي تُشكل المسرح الحقيقي. وربما تكمن هنا أحد أهم المشاكل الخاصة بالإعداد المعاصر.

وقبل إعداد عروضه يعتقد زينوفاتش أنه من الضروري على مخرج المستقبل العمل لمدة شهرين أو ثلاثة أشهر مع مخرج لديه خبرة في المسارح الكبيرة. ويجب أن يتعلم كيف تجتمع مختلف عناصر العرض وكيف يتم رسم وعمل خطة وكيف تتم البروفات وما هو الوقت المطلوب للإضاءة بعد دخول الصالة...الخ.

والعام الرابع والخامس في الإعداد يجب أن يتم خلالهما معالجة هذا النقص. وحتى الآن يعتبر إخراج عرض في السنة الرابعة مع ممثلي المدرسة أمر مهم للمخرج المتدرب بشكل يفوق تنفيذ ذلك على مسرح مهني. فعلى من يمكن أن يعتمد مخرج شاب؟. فقط على الممثلين الذين لم يدخلوا بعد دائرة المسرح المهني. إن إعداد عرض بهؤلاء الممثلين يشبه التحليق مع طيار لم يتعامل مع طائرة منذ عشرين عاماً.

وللأسف يشهد المسرح الروسي حالياً العديد من المشاكل التي تبعد الفنانين عن الإبداع الحقيقي والتي تؤثر بشكل غير مباشر على عملية الإعداد المهني. ومسرح السبعينيات والثمانينيات كان أكثر متعة وعمقاً وثراءاً فكرياً مقارنة باليوم. فهناك الكثير من المسرحيات الرديئة التي أصفها بأنها تجريبية كاذبة. لقد قال لي زينوفاتش في حوار: "إن المسرح ممتع في حد ذاته ولكن ما يحدث به وتحدياته الحالية غير ممتعة على الإطلاق. وما من أحد يفكر في المسرح كهذا. وهناك كثير من الأشخاص في هذا الوسط لمجرد أن يصنعوا أسماء وليس لخدمة المسرح في حد ذاته. فكل شيء مفتوح: النوافذ والأرضية والسقف. والمبنى مفتوح من كل الجوانب. لقد حان الوقت للتخلي عن كل ذلك والعودة للجوهر ألا وهو سجادة وعليها ممثل. لقد رأينا كل شيء. ويجب الآن التنظيف والعودة للذات". وأنا أعتقد أنها الطريقة الوحيدة لتحقيق أهدافنا في الإعداد وفي الإبداع وفي الحياة [٣٨] .

نقاش مع الجمهور

آيمي روســـل (جامعة ناروبا - الولايات المتحدة). ألم تعد هناك ضرورة مهنية واقتصادية اليوم على صعيد إعداد ممثلين-مؤلفين لاكتساب أدوات الوقوف على المسرح وصنع عروض جديدة مع بناء صناعة مسرح الغد؟. لقد استطاعت فرق مثل "سيرك الشمس الـ "Cirque du Soleil"و"مجموعة الرجل الأزرق الـ "Blue Man Group"تحقيق احترافهم في السوق.

جون باشفورد. في مدرسة LAMDA نعرف جيداً تأثير السوق. وهي حقيقة لا مفر منها ونأخذها في الاعتبار. ونحن نقول للممثل أن يذهب للسوق ويقوم بتعديله من خلال تقديم شخصيته مع شيء جديد نابع منه. وربما ينجح في تغيير الأشياء من الداخل. وهي إحدى طرق العمل. أما الطريقة الثانية للعمل فهي ما يفعله الكثير منا وتتمثل في العمل خارج الدوائر الموجودة من خلال تكوين فرقة خاصة والنجاح في نهاية المطاف من صنع سوق خاص به. ومن خلال ممارسة وتطوير فننا يتضح لنا في النهاية أن هناك أشخاص آخرين يتفقون معنا. وحتى إن كنا في مدرسة LAMDA مهتمين بالسوق فإننا نهتم أيضاً بالتعبير الفني للممثل. وبطريقة ما نحن أمام تناقض: فكيف يمكن إرضاء السوق مع الحفاظ على شخصيته الخاصة به؟. وكيف يمكن إرضاء الفن مع العمل

داخل ماكينة شرهة تبحث فقط عن كسب المال؟. إن الشيء المهم للممثل هو الالتزام بشخصيته وموقفه ورؤيته للأشياء وشغفه بما يقدم له.

روبير كانتاريلا. إن مسألة الممثل الذي يُعتبر مؤلف لفنه هي مسألة هامة جداً. ويجب دوماً تذكير الممثل أثناء إعداده بأنه أيضاً مؤلف. فهو مؤلف للحاضر لحظة لقائه مع الجمهور. والممثل ينبغي عليه القدرة على ممارسة الكتابة بأشكالها بما في ذلك الكتابة الخاصة بجسده التي يجب عليه فهم تفاصيلها كما هو الحال بالنسبة للنص. ويجب أن نقاوم كل ما يحول دون تبني الممثل لوضع المؤلف. إذ أن أحد الأهداف الرئيسية للإعداد هو تذكير الممثل دوماً بأنه مؤلف.

جون فرنسوا بوجول (لجنة التكافؤ القومي والعمل والإعداد). أعتقد أن إحدى مسئوليات الممثل هي محاربة قوانين السوق إذا كنا نعلمه محاربة قانون الجاذبية عندما نقول له "بإمكانك التحليق" وعندما يتمكن من تحقيق ذلك. ولن أذهب إلى إبداء الرغبة في تدريس العمل النقابي في المدرسة ولكن تدريس المسئوليات من خلال أن نقول للطلاب أنه بإمكانهم المطالبة بأجر بقيمتهم الحقيقية عندما يفعلون شيئاً لا يعجبهم وبالأحرى عندما تكون لديهم مسيرة فنية حقيقية. فيجب محاربة هذه العقيدة الفرنسيسكانية الغريبة التي

تتمثل في سلب ممتلكات الشخص وحقوقه لإعطائها للإغنياء.

إيمانويل فالون (جامعة .Paris X-Nanterre)من خلال نظام عمل أشبه أساساً بتجميع تدريجي متنوع "patchwork in progress" يحدث الإعداد الحقيقي للممثل في السوق. ولا يجب أن ننسى ذلك عندما يتعين علينا تقريب طريقة إعداد الطلاب بهذه اللقاءات المتعددة مع إدراك أن الطالب في العام الثاني أو الثالث لا يزال قليل المعلومات بخصوص العالم المهني الذي سيدخله. وأنا لا أعتقد في ضرورة إعطائه أمر التذلل أمام الشخصيات الأسطورية في السوق ولكن ضرورة تعريفه ما هي أوقات التوقف في العرض والفرق بين مسرح الـ Scène Nationaleوالمركز الدرامي الـ Centre Dramatiqueوما هو وضع الفرق المسرحية والشروط التي يمكن بها الحصول على مساعدة في الإنتاج وكذا الاختلافات الموجودة بين شروط العمل في إنجلتر وفرنسا. وإذا كنا نُعد مهندسين وفنانين تشكيليين أو فناني مسرح فإنه يتعين علينا تعريفهم بالعالم الذي سيدخلونه.

جون فرنسوا بوجول. إن إحدى التساؤلات الرئيسية في المسرح هي الاستمرارية. وفي إطار اجتماع الاتحاد الدولي للممثلين في لشبونة تم التلميح إلى أن الاستمرارية بدأت تقل شيئاً

فشيئاً. ففي هذه الندوة أشار يوجينيو باربا إلى أن تجديد الإعداد تم لأشخاص اختاروا الوقت أي الوقت الكافي للتعاون بين الأفراد وهو الأمر الذي تغير مقارنة بإنتاج الموضوعات المسرحية التي لم تكن تستلزم سوى نقل الخبرة. وفي الواقع فإن الفنانين المتخرجين من المدارس سيحتاجون فقط للخبرة بما أنهم يقومون فقط بإنتاج موضوعات مسرحية محدودة على صعيد الزمن وبما أنهم لا يدخلون في عملية الإبداع طويلة المدى.

روبير كانتاريلا. أنت محق عندما تتحدث عن الوقت. وأنا أعتقد أن الوقت مهم جداً في المدارس. فهو يسمح بالنضوج الجماعي واكتساب الخبرة. والفرق الدائمة في المسارح تسمح للأشخاص باكتساب الخبرة جماعياً والتخلي عن أشياء مع البقاء في المهنة ولا سيما "التأثر" الدائم بالآخر لأنه قام بتدريسهم شيئاً هاماً. ويجب على كل مؤسسة عامة أن تعيد طرح سؤال الاستمرارية الفنية لأنها شيئاً بدأ يضيع تدريجياً. وكل مؤسسة تحصل على أموال من الدولة - سواء كانت مسرح الـ Scène nationaleأو مركز الدراما القومي أو المسرح القومي - فإنه يتعين عليها ضمان الاستمرارية الفنية وأن يكون لديها مؤلف ومخرج وسينوغرافي وممثلين حتى يتسنى تقديم مهن الفن بنفس مستوى مهن الاتصال والمهن التقنية.

أحمد مساعيا. نحن نتحدث عن قوانين السوق. وألاحظ ما يحدث في فرنسا وآمل ألا نعيش تجربة "إفساد" الممثلين الذي تم إعدادهم وتركهم في طبيعة تفقد تدريجياً فكرة الفرقة المسرحية والتي تعد من وجهة نظري فكرة قيمة. فمهنة الممثل مثل شوكة الديك التي إذا لم يقم بحكها كل يوم فإنه يموت. وبالتالي يجب العمل بداخل فرقة حتى يتمكن من العمل. وأعتقد أن فكرة ضرورة قيام المدرسة بتلبية قوانين السوق هي مشكلة خاطئة. فهو دور الدولة على صعيد التفكير ووضع شروط للسماح للممثلين بالعمل مع إمكانية تحقيق هذا العمل بشكل خاص عبر فرقة مسرحية لضمان استمرارية العمل ولضمان تواصل هذا التعلم وعدم الاكتفاء به داخل مدرسة المسرح فقط. فهذه المدرسة قامت بواجبها المتمثل في الإعداد وإعطاء الممثلين الإمكانيات التي تسمح لهم بعد ذلك بالإبداع.

دومينيك فالاديه (ممثلة). من المهم أن تكون هناك فرق مسرحية دائمة. وما بين عامي ١٩٧٠ و١٩٨٥ لم تكن هناك فرق ولكن شبكات. فإذا كنا نعمل على سبيل المثال مع فيتيز كان هناك لقاء سنوي يتم معه. وكنا نعرف أنه سيلتقي بنا مرة في العام. فقد كانت لديه فرقة ليس بالشكل الحقيقي لأننا لم نكن

نتقاضى أجر خلال العام. وعندما كنا نترك فيتيز كنا ننتقل إلى فانسان أو إلى أي شخص آخر. هذا ما كنا نطلق عليه كلمة شبكة. واليوم أعتقد أنه لا تزال هناك شبكات. فالممثلون أشخاص مرهفين شديدي الحساسية في إطار وجود حياة عميقة فيما بينهم. فهم لديهم الكثير للتحدث عنه ويتحدثون عن الكثير. وهناك صحبة الممثلين وهو ما أريد التحدث عنه لأن هذه الصحبة هي التي تسمح لهم بالبقاء وليس بفضل وكالة العمل الفرنسية الـ ANPE.فهم يبقون على قيد الحياة لأن لديهم أصدقاء الذين يمكن من خلالهم اكتشافهم مع إمكانية إيجاد فرص عمل في بعض الأحيان. وهذا الأمر يبدو عديم القيمة بالنسبة لقوانين السوق ولكن أعتقد أن الكثير من الممثلين يعملون بهذه الطريقة. ويجب التحدث عن ذلك وإلا فإن جميع كلامنا قد يصبح غير إنساني.

فتعبير "قوانين السوق" يقلقني نوعاً ما لأنني لدي فرصة لقاء رجال وسيدات في طريقهم ليصبحوا ممثلين وأنا أتأثر بروحهم الحنونة ورغبتهم في إلقاء نصوص ومواجهة ليس قوانين السوق ولكن شيئاً أكثر تعقيداً ألا وهو الشعر. وأنا لا أفهم ما هو وقع هذه الكلمات هنا. فأنا لا أعتقد أن قوانين السوق قادرة على حث تدريس ما أو تصرف ما لدى الممثلين. فالفنانون بإمكانهم تغيير قوانين السوق.

الفصل العاشر

أي إعداد لأي مسرح؟

في النهاية أي شكل مسرحي مستهدف من كل هذا الإعداد؟. هل هو مسرح اليوم أم أن هذا الإعداد يحاول التفكير في مسرح الغد؟. هل تدريس المسرح منفصل عن رؤية حقيقية للمسرح؟.

مارسيل بوزونيه - الكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس

تجربة المعركة

كلود ستراتز - كونسرفاتوار جنيف

تدريس ما لا نعرفه بعد

ستيفان برونسشفيج - المدرسة العليا للفن الدرامي في الـ T.N.S

تعلم أن تكون مخرجاً

جيرار لوران - الكونسرفاتوار القومي لمنطقة بوردو

الممثل ووقت الغشية

ماكس وأوليفييه بارفوندري - كونسرفاتوار ليياج - المسرح والجماهير

استكشاف الممثل لكل ما يجهل أنه يعرفه

نقاش مع الجمهور

مارسيل بوزونيه

تجربة المعركة

يطلق جوفيه على وقت التمثيل مصطلح "تجربة المعركة". هذا شيء مهم إذا ما عرفنا أنه شارك في الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-,١٩١٨ فهل "تجربة المعركة" يمكن تدريسها؟. لا أنه يتم خوضها. فأثناء العرض التي يكون فيها الممثل بحاجة لكل ما يعرفه - على حد تعبير برنار دور Bernard Dort - فإن الرغبة في المعرفة شبه الموسوعية تتلاشى. فالممثل يأخذ أول معرفة تطرأ بذهنه لأن هذا الوقت لا يوجد فيه قط أي تمثيل. فالشيء الذي يبحث عنه هو غياب نفسه وطريقة ليكون بها شخصاً آخر في إطار تجربة غير مسبوقة تماماً ومؤثرة جداً.

ويقال أن المسرح يتم تدريسه لأنه يمكن تسمية مختلف المعارف التي يتم نقلها عن طريق التدريبات. وفي استبيان وُزع مؤخراً في الكونسرفاتوار على حوالي عشرة طلابهم تم طرح سؤال بخصوص ما هو أكثر شيء تعلموه في الكونسرفاتوار. وقد أجاب معظم الطلاب بأنها مادة الأدب. وهذا عجيب. فقد كنت أعتقد أنهم سيتحدثون عن شيء آخر ولكن في الحقيقة أنه عندما نبلغ من العمر عشرين عاماً يكون أول اكتشاف كبير لنا هو الأدب المسرحي. وقد يبدو ذلك بلا جدوى ولكن التربويون يندهشون من عدم معرفة الطلاب لفيدو Feydeau وفويزك Woyzeck وكولتس Koltès. لا إنهم لا يعرفونهم ويجب عليهم اكتساب هذه المعرفة.

ويجب عليهم أيضاً اكتساب معارف أخرى. وسوف أحدد ذلك بسرعة. أنا أعتقد أنه بالإمكان تعلم الفضاء وإعطاء الجسد حريته والتفكير في الحركة وتعلمها بطريقة عملية وفكرية من خلال قراءة أعمال لابان وزيارة المعارض. فهناك معرفة خاصة بالجسد والحركة ومعرفة خاصة بالموسيقى والصوت. فهناك صوت يُنطق وصوت يُغنَى. وهناك غضاريف وأعضاء مسئولة عن الصوت وعمود فقري وعضلات. ومن الصعب إيجاد تدريب ومفكرين مبتكرين للتدريب. وأعتقد أنه من المهم التركيز على الجسد أولاً ثم الصوت مع إرخاء الحنجرة وتعلم إخراج اللسان. فكل هذه الأشياء مرتبطة ببعض.

وكل مدرسة تفعل ما يحلو لها ولكن أعتقد أن أشياء أساسية ستحدث على صعيد ما نعتبره حالياً المعرفة الخاصة بالممثل. فهناك تخصصات فكرية مثل الأدب واللغة والنظريات الكبيرة والتراجيديا والكوميديا وتاريخ المسرح وتاريخ الإخراج. وهناك أيضاً تاريخ المجتمع وتاريخ اللامركزية الذي نعرفه بشكل أفضل عبر الأعمال الأدبية. لقد كان هناك ممثلون كبار وكانوا مفكرين كبار في فنهم ونحن لا نعرفهم. إذ لم يتم تجميع أعمالهم ولكن ذلك سينفذ فيما بعد. ومن جهة أخرى نحن بالكاد نعرف تاريخ نقابتنا وأقصد النقابة الفرنسية للممثلين. فمهنتنا نقابية بشكل ضئيل وغير كافي وهي تدافع عن نفسها. ونحن بالكاد نعرف العروض القومية. باختصار يجب أن يكون كل ذلك جزءاً من معارف الممثلين.

وأنا أعتقد أن الدولة تترك الحرية للمدارس. والمجلس الأعلى للمنشأة التي يتم بداخلها تمثيل الطلاب تقوم بإعطاء مهام للكونسرفاتوار. والمجلس الأعلى للمنشأة وهيئة الأساتذة يقررون الإصلاحات المطلوبة. ويتم متابعة المدير من قبل

المهنة والطلاب والصحافة. فهو لا يستطيع فعل ما يحلو له. ويجب أن أقول أنني أحببت كثيراً مفهوم المنشأة العامة داخل الكونسرفاتوار. فهي منشآت عامة تخضع لمتابعة جيدة. وخلال كل هذه الأعوام قرأت كثيراً جوفيه Jouvet وكوندورسيه .Condorcetلقد تم التفكير جيداً في هذا الكونسرفاتوار بحيث يمكن نقل شيء ما، بحيث لا تكون هناك ديكتاتورية شخص واحد وبحيث تتاح الحرية والعمل الجماعي بين أشخاص لديهم مختلف أنواع العقود والمهام المحددة جداً كما هو الحال في المسرح. فالكونسرفاتوار هو منشأة رائعة ويتمتع بحرية تفكير قد تكون كبيرة جداً.

ديفيد ليسكو (جامعة .Paris X-Nanterre)عندما توليت هذه المؤسسة ألم تكن لديك رغبة في تغييرها بعض الشيء؟. فهناك الاعتقاد الخاص بالكونسرفاتوار المتصل بنظام عمل تقليدي رأسي أي أننا لدينا عام أول وثاني وثالث ثم التخرج. لقد أردت تغيير الأشياء قليلاً لا سيما على صعيد التعاون المتزايد بين الأعوام الثلاثة وعلى صعيد إعداد مباشر من خلال العمل على تجهيز عرض مسرحي على خشبة المسرح. ونحن نشاهد الآن الكثير من العروض المسرحية البديلة لعروض نهاية العام.

مارسيل بوزونيه. بالفعل أعتقد أنني قمت بثلاثة إصلاحات. من الناحية التقليدية هناك فصول أداء في الكونسرفاتوار وتعقد ثلاث مرات أسبوعياً. وكان جوفيه وفيتيز أساتذة فصول الأداء. وهي تعتبر فصول هامة لأنها طريقة لتنفيذ ريرتوار يلبي رغبات الطالب والأستاذ. وهي وسيلة لاستكشاف الريرتوار بسعادة بدون منهجية في إطار ترك المسئولية كاملة على المدرس وفصله.

وعندما توليت الإدارة قمت بتطوير مفهوم القسم لإعطاء أهمية للمحاضرات التي ربما كانت تُعتبر ثانوية وهي ليست كذلك بالنسبة لي وهي محاضرات الغناء والرقص والأكروبات ومحاضرات فرانسوا رينيول François Regnaultفي الإلقاء والشعر وكذا محاضرات السينما وتاريخ المسرح. وبما أنني كنت أستاذاً في مدرسة شارع بلانش (Rue Blancheالمدرسة القومية العليا لفنون وتقنيات المسرح) فإنني تمسكت بأن تتصل المدرسة بفنون الديكور وبمركز الإعداد المهني لتقنيات العرض الـ CFPTSوبالمدرسة القومية العليا المتخصصة في الصور والصوت الـ FEMISإذا كان ذلك متاحاً.

أما الإصلاح الثاني فتمثل في تنظيم الورش الخاصة بالعام الثالث مثلما كان يتم في ستراسبورج وفي مدارس العالم أجمع. ففي نهاية العام الأول يقوم طلابنا بتمثيل مشهد أمام أشخاص معنيين بالمهنة وأمام زملائهم وعائلاتهم. كما يقومون بمشهد أو اثنين في العامين الثاني والثالث. ولم يكن ذلك يساهم مطلقاً في إعدادهم "لتجربة المعركة". وفي الواقع يجب التكرار وتعلم التكرار. ونحن لا نتعلم ذلك في الحياة. ففي غالب الأمر لم يمثل طلابنا بالقدر الكافي أمام جمهور ولم يتصلوا بفريق تقني ولم يشعروا بالضغط. وبالتالي فإن ورش العام الثالث تعالج هذا الفراغ.

أما الإصلاح الثالث فهو في طريقه للتحقيق. ومما لا شك فيه أنها مدرسة عليا حيث تعتبر تكلفة هذه المنشأة باهظة. فهي موجهة للصفوة أو بالأحرى لمن تعتبرهم لجنة التحكيم - المكونة من ستة عشر شخصاً - كأفضل ثلاثين شخصاً من بين تسعمائة شخص. وأنا لا أعتقد أن المنشأة يتم إرسائها لكي تظل المعارف

المتبادلة سجينة داخل المدرسة ولكي لا يستفيد منها سوى تسعين شخصاً فقط. لذلك كان لدي اهتمام وأنا أعمل مع أرتا Artaومع مدرسة أنطوان فيتيز أو مع أي جهة أخرى بأن أُعطي شعور بأننا أيضاً مكاناً للتفكير وللموارد. والآن أصبحت المنشأة قادرة على إجراء إعداد أساسي وهو ما نفعله فضلاً عن توفير إعداد متواصل.

وبالنسبة لمن سيتولى الإدارة من بعدي ستكون أمامه أربعة أنشطة جديدة. أولاً الوحدة الجوالة للإخراج والتي كان يديرها جوزيان هورفيل داخل المسرح القومي الشاب الـ JTNالملحق بالكونسرفاتوار. وأنا أعتقد أنه من الضروري أن تقوم المدارس بدراسة مسألة الإخراج.

ويعتبر إعداد التربويين أمر محوري أيضاً. فيجب أن يكونوا من نفس المهنة وحاصلين على إعداد إضافي موجه للتربية. وهو ما يتم في جميع أنحاء العالم تقريباً باستثناء فرنسا.

وفي إطار هذا الإعداد المتواصل يجب أيضاً تطوير الجانب الدولي الضئيل جداً. فنحن لدينا شعور بأننا دوليين في فرنسا لأننا نذهب إلى الخارج أو لأن الأجانب يأتون إلينا. ولكن هناك عدد بسيط من الأماكن التي يُمارس فيها فعلياً الجانب الدولي مثلما فعلت "جامعة مسرح الأمم".

وفي النهاية أعتقد أن الكونسرفاتوار يجب أن يهتم بالإعداد المتواصل كما هو الوضع حالياً من خلال تنفيذ الدورات التدريبية.

كلود ستراتز

تدريس ما لا نعرفه بعد

لقد أقترح علينا اليوم التفكير في السؤال التالي: "أي إعداد لأي مسرح؟".

هناك على الأقل طريقتان للإعداد ذاتياً كممثل. فهناك الإعداد على أرض الواقع. إذ نتعلم من الممارسة كطفل يتعلم السباحة عندما نضعه في المياه. وبعض الممثلين تعلموا مهنتهم دون دخول المدارس نظراً لأنهم قاموا بالتمثيل مباشرة. وقد أصبحوا في معظم الأحيان ممثلين من خلال البدء في فرق الهواة ثم الاحتراف بعد ذلك. ومن جهة أخرى هناك بالطبع الإعداد في المدارس المهنية.

والاختلاف القائم بين هذين النوعين من الإعداد يتمثل في كون التدريس في المدرسة أمر تحليلي في حين أن الممارسة أمر تجميعي. ففي المدرسة يتم تقسيم ممارسة التمثيل مع العمل بكل وحدة من هذا التقسيم بشكل منفصل. ومن ثم نحن نُميز بين العمل على الصوت من العمل على الجسد. والعمل على الصوت ينقسم بدوره إلى عدة تخصصات هي الإلقاء والغناء. كذلك الحال بالنسبة لعمل الجسد الذي يتضمن الرقص والأكروبات والمبارزة. ومن ثم فإن الطرق المختلفة لتقسيم تمثيل الممثل واختيار تدريس تخصص بدلاً من تخصص آخر والتركيز على عمل النص أو عمل الجسد هي أمور تجعل هناك اختلافاً بين المدارس وتعطي التخصص والتفرد لكل مدرسة.

ولكن المدارس تختلف أيضاً فيما بينها على صعيد أسلوب توزيع التدريس. فهناك مدارس تمارس التدريس الفردي. فكل طالب يتم إعداده فردياً من قبل أستاذ كبير. وعندما كان جوفيه يقوم بالتدريس في الكونسرفاتوار بباريس فإنه كان يقوم بتشغيل كل طالب على حدة في فصله وكان الاهتمام أقل بالشركاء الذين كانوا يشاركون الطالب في الحوار. وهذا النوع من التدريس يميز أغلبية المحاضرات الخاصة. وهناك مدارس أخرى تمارس التدريس الجماعي بشكل أكبر. وبالتالي يتم التركيز على نشاط المجموعة أكثر منه على الأداء الفردي. وفي هذه الحالة ننتظر من الطلاب أن يتعلموا من بعضهم البعض أكثر من التعلم من لقائهم بالأستاذ. والطلاب في نفس الدفعة يتم اعتبارهم فرقة صغيرة. والتدريس يتم أساساً من خلال دورات يديرها محترفون يتم دعوتهم لذلك. وقد تسفر هذه الأعمال عن عروض عامة أو عروض خاصة للاستخدام الداخلي. وفي معظم الأحيان يتم تتويج دورة الدراسات بعرض مسرحي للتخرج منظم من قبل مخرج مشهور. وطريقة التدريس تلك ميزت طويلاً مدرسة TNSالتي يتم فيها تسمية مختلف مجموعات الطلاب برقم المجموعة. وينتج عن ذلك تضامن كبير بين مختلف الممثلين الذين درسوا مع بعض فضلاً عن قيام البعض بإرساء روابط شراكة فنية طويلة بعد إنهاء دراستهم.

والمدارس تختلف فيما بينها بشكل خاص على صعيد الأهداف الفنية التي تحددها وعلى صعيد المقاصد الفنية ورؤيتها للمسرح. فهناك مدارس تدافع عن ممارسة خاصة بالتمثيل. وبالتالي يتم الدفاع عن نظرية الفن لبريخت أو نظرية ستانسلافسكي إشارة إلى ثنائي طالما أجرينا مقارنة بينهما في السبعينيات.

وهناك مدارس تسعى جاهدة لإعداد الطلاب لمختلف أشكال التمثيل. ويتم أيضاً تدريس ممارسة مستوحاة من بريخت فضلا عن أخرى مستوحاة من ستانسلافسكي. ولا يتم الاختيار: إذ يكون التدريس من بريخت ومن ستانسلافسكي. وفي الحالة الأولي يتم إعطاء تدريس متجانس متعمق مع احتمال الحد في إدراج الجانب المهني. وفي الحالة الثانية يتم بذل جهود لفتح آفاق جديدة مع احتمال البقاء على المستوى السطحي مع تلاشي فوائد الممارسات المختلفة واحدة تلو الأخرى.

والمقارنة بين هذين الأسلوبين الرئيسيين تحدد الخطوط الخاصة التي يمكن أن تتداخل بطرق مختلفة مما يسمح بتمييز تفرد كل مدرسة. والمدرسة العليا للفن الدرامي الـ ESADالتي أديرها حالياً في جنيف تتشابه مع مدرسة TNS. وفن الأداء يتم تدريسه أساساً في الدورات التي يديرها المخرجون والتي ينتج عنها عروض عامة. كذلك يحضر الطلاب محاضرات تقنية صباحية خاصة بالإلقاء والغناء والرقص والمبارزة وفن المسرح ...الخ. وفي هذه الحالة يشبه تدريس الأداء عملية الإعداد عن طريق الممارسة بما أن جزء كبير من التدريس يتضمن التمثيل بتوجيه من مخرج، غير أنها ممارسة أكثر تركيزاً وأكثر تنوعاً وهو ما لا توفره الحياة المهنية. ومع ذلك هناك عدة مجازفات. أولاً قد تؤدي الرغبة في تحقيق فاعلية إلى تأييد اختيار أفضل الطلاب أو الطلاب المتمتعين بسهولة أكبر مما يعني إعطاء الأدوار الصغيرة للأشخاص الأقل ذكاءً أو الأكثر بطأً. وهناك أيضاً مجازفة على صعيد جعل الطلاب يمثلون كثيراً دون أن يتساءلوا عن الشيء الذي يعد أساس العمل المسرحي. ومنذ عدة سنوات يقوم

الكونسرفاتوار بباريس بدمج الصيغتين معاً بما أنه يوفر التدريس في الفصول والتدريس في الدورات التي يتم إدارة بعضها من قبل مخرجيين مدعويين حيث تثمر هذه الأعمال عن عروض عامة.

وهذا يحدث أيضاً في التدريس المقدم في المدارس. فهناك مقابلة قد تكون جوهرية ألا وهي التعلم عن طريق ممارسة التمثيل (من خلال إعداد عروض) والتعلم عن طريق تحليل مختلف مكونات التمثيل والتعمق فيها والتساؤل بخصوصها وطرح النقاش حولها. أي أن هناك تعلم عن طريق التمثيل وتعلم عن طريق الإعداد للتمثيل والتساؤل عن ممارسة التمثيل. وفي الحالة الأخيرة يتم اعتبار التعلم كبحث جوهري. وقد قام جروتوفسكي في النهاية بالتركيز عليه بشكل حصري. ففي الحالة الأولى فيتم التفكير في التدريس كوسيلة لنقل الخبرة. والمدرس يشبه في هذه الحالة النحات الذي يقوم بتشكيل مادة لا شكل لها مع صقل المادة الخام. وهو يقوم بنقل عُرف حتى لا يُفقد. أما في الحالة الثانية فالتدريس يعد وسيلة إظهار مثلما هو الحال عندما نقوم بتحميض فيلم فوتوغرافي في غرفة مظلمة. فالأمر لا يتعلق بترسيخ معرفة سابقة الوجود خارجية على الطالب ولكن الأمر يتعلق بجعل الطالب يدرك صفاته الخاصة مع مساعدته على تطوير صفاته الشخصية. والتدريس هنا يشبه الطريقة المنهجية السقراطية في استخراج الحقائق الداخلية. فالأمر يتعلق بجعل الممثل المتدرب يكتشف ما يعرفه بالفعل على الرغم من جهله لمعرفته ذلك.

واليوم في المرحلة التي نحن فيها ما الذي يدفعنا لاختيار إعداد بدلاً من إعداد آخر؟. ما هي المعايير التي يمكن أن توجهنا؟.

أنا أرى أن التدريس المثالي يتمثل في الجمع بين هذين الاتجاهين: أي نقل ممارسة ثرية ورثناها نحن أيضاً ونقل ما تعلمناه من الأساتذة الذين اخترناهم والذين أثروا فينا بشكل عميق ولكن شريطة أن نوفر لمن سنعطيهم هذا الميراث القدرة على تحويله وتطويره ولما لا قبول فكرة مخالفته. وهذا يعني إيقاظ لدى الطلاب حاسة الابتكار والإبداع من خلال تحويل الميراث الذي نتركه لهم.

إن تدريس المسرح - وربما يكون ذلك أساس أي تدريس فني - يرتكز على تناقض مزدوج. فمن جانب الطالب يتعلق الأمر بتعليمه ما يعرفه ولكنه يجهل أنه يعرفه. ومن جانب الأستاذ يتعلق الأمر بتدريس ما يجهله ارتكازاً على ما يعتقد أنه يعرفه. وبالتالي يتعلم الأستاذ من الطالب في حين أنه يعتقد أنه يدرس وأن الطالب هو الذي يتعلم من الأستاذ ما يعرفه. وفي نفس الوقت يفكر الطالب بأنه جاء ليتعلم منه ما يجهله.

ومهمتنا كمدرسين هي مساعدة مسرح الغد على التقدم وليس على دوام الأشكال المسرحية التي أثرت فينا عندما تم ابتكارها أمام أعيننا والتي يؤدي تكرارها إلى تحولها إلى أشكال ميتة أي إلى حفريات لإبداع الأمس.

ستيفان برونسشفيرج

تعلم أن تكون مخرجًا

سأتحدث باختصار عن مدرسة TNS. فمدرسة TNS تتمتع بخاصية هامة. إن ما يميزها في فرنسا بشكل خاص عن كونسرفاتوار باريس هو وجودها داخل مسرح بما أنها مدرسة المسرح القومي لستراسبورج. وعلى النقيض يعتبر الكونسرفاتوار مؤسسة مستقلة. وبالطبع هناك نتائج مباشرة لذلك بما أن مدرسة TNS هي مدرسة يتصل فيها الطلاب دوماً بالإبداع المسرحي والفني. كما أن الممثلين الدائمين بفرقة مدرسة TNS على اتصال بالطلاب. وبالتالي فهم على اتصال بشباب فناني المستقبل. ومن خلال وجودها داخل مسرح، فإن مدرسة TNS هي إحدى المدارس القليلة التي يتم فيها إعداد الممثلين والريجيسيرات أي كل ما يتعلق بالناحية التقنية فضلا عن إعداد السينوغرافيين ومصممي الملابس ويضاف إليهم ابتداء من العام القادم المخرجين والكتاب المسرحيين. وكل مجموعة تتكون من عشرين شخصاً حيث تضم مختلف مهن المسرح. وهذا يعني أن كل مجموعة يمكن أن تعمل تقريباً كفرقة مسرحية وهو ما سيكون أكثر فعلياً مع وصول طلاب الإخراج.

وأريد أن أوضح لماذا اقترحت وجود طلاب متخصصين في الإخراج لأن هذا الأمر يتعلق بإشكالية الندوة الحالية. فمدرسة TNS هي مدرسة داخل مسرح والمشروع الخاص بي لا يتمثل في إعداد ممثلين وريجيسيرات وسينوغرافيين ولكن يتمثل في تأسيس مدرسة حقيقية للمسرح أي إعداد متخصصين في

المسرح بمعنى أن كل هؤلاء الشباب قد يتعين عليهم ابتكار مسرح الغد ولكن يجب عليهم تمثيل مسرح اليوم. ومسألة إعداد طلاب الإخراج ظل أحد المحرمات (تابو) في فرنسا لمدة طويلة. وفي الواقع عند عبور نهر الراين إلى ألمانيا على سبيل المثال نجد عدد من المدارس تعتبر مدارس للمخرجين بالمعنى الحقيقي. وبالنسبة لي فإن هذا الأمر ليس له أي معنى لتنفيذه في فرنسا. فمدرسة TNS هي مدرسة مسرح يأتي طلاب الإخراج للتسجيل بها حيث سيحصلون على مسار داخل مجموعة من الممثلين والريجيسرات والسينوغرافيين أي أنها مسار حقيقي للمخرجين.

إن إقامة قسم الإخراج هذا في مدرسة TNSله علاقة مباشرة بالموضوع الذي نناقشه بخصوص "هل التمثيل يتم تدرسيه؟" بما أن هذا القسم نابع من خيار فني وشبه أيديولوجي. وبالنسبة لي من البديهي عدم إمكانية تأسيس أي مدرسة في أي مسرح وأن مدرسة TNSلا يمكن فصلها عن الإنتاج المسرحي كما هو ممارس على خشبة مسرح .TNSوهذا لا يعني أننا سنقوم بإعداد أشخاص لمدرسة TNSأو أننا سنقوم بتشكيل صغار الغد المطابقين لبراونسشفيج!. فهذا ليس مطروحاً. الأمر يتعلق ببساطة بإقامة مدرسة تعمل على عدد من الافتراضات التي يمكن أن نتبادلها جميعاً.

أولاً من الواضح أن التأثر المسرحي في مدرسة TNSيتعلق أولاً وقبل أي شيء بالنص كما هو الحال بالنسبة لجزء كبير من المسرح الحالي. فالمسرح هو نص أولاً حتى وإن كان الرقص والفنون التشكيلية والفيديو وخيال الجسد والفضاء بإمكانهم المساهمة في حيوية مسرح النص هذا. والمسرح هو إخراج

أيضاً. وعندما أقول أنه أيديولوجي نوعاً ما فأنا أقصد أنني ربما أتبنى موقف في نقاش يقول "بأن المخرج له مكانة زائدة". إذ يجب وقف الأسئلة الخاصة بعلاقات القوة بين الممثل والمؤلف والمخرج والتي تشير إلى أن الإخراج هو شيء يشترك فيه الممثلون والمخرج والمؤلف المسرحي والريجيسير والسينوغرافي والكاتب. ولكن إذا كنا نتشارك في الإخراج فإنه يتعين على الجميع فهم ذلك أي أن يكون الجميع قادر على ممارسته. وتعلم التمثيل هو دون أدنى شك تعلم العمل قبل أي شيء. وأنا لا أعتقد أن التمثيل يمكن تدريسه.

تحريك الخيال مع الواقع

نحن نُجري حاليا جلسات أداء للقبول بمدرسة TNS. ونرى الكثير من المرشحين ويتراوح عددهم ما بين ٤٠ إلى ٥٠ مرشح يومياً. ونستطيع أن نعرف على الفور من يتظاهرون بأنهم يتظاهرون ومن يتظاهرون من أعماقهم. ومعنى التمثيل هذا يعد الأساس للممثل. وفور إدراكه لذلك فإنه يتعلم العمل. ومدرسة المسرح هي مدرسة نتعلم فيها العمل. والعمل هو ببساطة تشغيل الخيال وتحريك الخيال مع الواقع. ومع إدراك وجود واقعين في المسرح وهو واقع خارج المسرح وواقع يختص بعمل الفرقة والمجموعة، فإن تعلم العمل يعني بناء الخيال حول عنصري تلك الحقيقة. وأنا أعتقد أن ذلك يتم تعلمه حقاً. وهذا الأمر يمكن تعلمه بشكل خاص في مدرسة يتم بها تمثيل مختلف المهن بما أنه يمكن العمل مع مخرجين وسينوغرافيين. ويمكن أن نسمح بشكل خاص للشباب بمتابعة محاضرات الأداء واعتبار المسرح عامل مشترك. وأنا بذوقي وثقافتي بعيد جداً عن كل ما هو إبداع جماعي. وأعتقد أن المسرح هو خليط لوظائف محددة وهي

وظيفة الممثل والمخرج والسينوغرافي ..الخ. ولكن أعتقد أنه إذا لم نتشارك في الإخراج فإننا نمارس المسرح. وفي النهاية يتمثل الإخراج في تحريك الرغبات والخيالات مع إيجاد علاقة دائمة مع كلام الآخر. وهذا الآخر قد يكون المؤلف أو الممثل أو الموسيقّي أو السينوغرافي وأيا كان فإننا نحرك شيء نسبي.

وفي المسرح ليس هناك شيء مطلق. فعندما يتم فرض عرض مسرحي فإنه يتضمن أمر بديهي والعناصر النسبية تجد صحتها. وتعلم الطالب كيف يكون مخرجاً هو تعلم تحريك الشيء النسبي. وإذا لم يدرك الممثل لذلك أو إذا لم يستطع العمل فلن يكون بالإمكان عمل عرض جيد. وإذا طرحنا مسألة العلاقة بين الممثل والمخرج على صعيد السلطة فأنا أعتقد أن تدريس الإخراج للممثل - أي الفكر الخاص بما سيقوم بتمثيله وبما يخرجه والفكر الخاص بما ينتجه والعمل الخاص بخياله - فإن هذا الأمر سيسمح له بمقاومة "مفهوم الأداة" الذي يقترحه بعض المخرجين والذي ليس له سلاح لمواجهته إذا لم يدرك الممثل ذلك.

الامتلاك

أحب العودة إلى مسألة النص. فما يدهشني في معظم الأحيان هو أن كثير من الممثلين الشباب يتعاملون جيداً مع النصوص المعاصرة لأنها بالنسبة لهم مباشرة وهي كلام اليوم. وأعتقد أن عملنا يتمثل أيضاً في إجراء صلة بين الطلاب والريبرتوار ليس بمعنى عمل ثقافي ولكن بمعنى امتلاك. أحب الاستماع للممثل الذي يعطي إيحاء بابتكار نصه حتى وإن ظللنا ندرك أن النص خاص بالشاعر. فعندما لعب جلين جولد Glenn Gould مقطوعة باخ Bach نحن ندرك

جيداً أنه يعزف باخ وأنه لا يمكن أن يكون شخصاً آخر غير باخ ولكننا نشعر أيضاً أن جولد يعرف هذه الموسيقى كما لو كان هو الذي ابتكرها. ها هو ذا عمل الممثل والذي أطلق عليه كلمة امتلاك. واليوم يُعتبر هذا الامتلاك أمراً صعباً مع نصوص الريبرتوار وهو في معظم الأحيان مبالغ فيه لأننا نمتلك الشيء بالشعور فقط. ويجب حتماً العمل على أن يقوم الممثلون الشباب بالتدرب على إلقاء النصوص الكبيرة والنصوص الشعرية -- المفيدة أيضاً في بعض الأحيان - مما يساهم في إيجاد روابط مستمرة.

ومنذ وقت قصير تحدثت عن الشيء النسبي وأنا أتحدث الآن عن الروابط. وطبقاً لحقيقة ثابتة منذ بداية الثمانينيات فإن كثير من الممثلين الشباب يرغبون أن يكونوا ممثلين ولكنهم لا يريدون العمل في المسرح. وهي مشكلة كبيرة. وطبقاً للمكان والمحيط الاجتماعي النابع منه الطلاب، لا يمكن في بعض الأحيان أن نفرض عليهم ذلك في البداية ولكن يمكننا على الأقل أن نفرض الانفتاح وأن تكون المدرسة مكاناً لتطوير هذا الانفتاح.

جيرار لوران

الممثل ووقت الغشية

الوقت والتألق. إنهما الكلمتان اللتان تنظمان وقت الدراسات في كونسرفاتوار بوردو.

فالوقت يختص بالتربويين الفنانين الذي يصاحبون لمدة ثلاث سنوات هذا التحول الذي يجعل من الطالب ممثلاً مبدعاً. أما التألق فينشأ من اللقاء الذي يتم مع الأساتذة المختصين بدورات التدريب وكذا مع الفنانين التربويين المعنيين بتطوير عادات المدرسة. وأنا أطلق عليهم اسم حاملي "موضة العصر" وهم كل الأجيال والعائلات المسرحية المختلطة. وحتى إذا بقى عددهم كما هو خلال سنوات الإعداد الثلاث إلا أن التنوع يحدث طبقاً للدفعات والبرامج.

وفي كونسرفاتوار بوردو نحن نستهدف مسرح النص الذي يتطلب استخدام النصوص القديمة والمعاصرة.

رفع الكلفة مع الشمس

مع نص الريبرتوار يتعلق الأمر - مثلما أُفضل القول - "برفع الكلفة مع الشمس". فهناك محوران رئيسيان لهما مكانة هامة على صعيد مقاربة وممارسة نص من الريبرتوار ألا وهما التطور الزمني والتزامن. فالتطور الزمني يبحث عن كيفية عرض لغة قديمة أو كلاسيكية مستخدمة من قبل الممثلين. وحدود الاهتمام بالآثار يقف عند ضرورة المعنى المطلوب نقله. وعبر الزمن ومستويات اللغة التي يتم العودة إليها واستخدامها، فإن تعدد الأساليب يُغذي الطالب حتى

يتمكن ممثل الغد من الحوار مع شاعر الأمس ويتحول إلى ناقل للغات. ها هو ما يتعلق "بالشمس".

وبالنسبة "لرفع الكلفة"، فأنا أربط بين التزامن أو الأخوة مع العالم المعاصر. فالوقت الحالي يعطي حياة لتلك اللغات الميتة. ومن الصعب تخيل اختصار كونسرفاتوار للريبرتوار. ومن ثم يجب تعلم تخصيص وقت كافي لتلك الأزمنة السابقة. والطلاب المتحفظون في بعض الأحيان يكتشفون أصداء شخصية عميقة تظهر من خلال تلك الأشياء القديمة. فهم يعيدون نسج الروابط.

الحاضر يتعين عليه التآلف مع المستقبل

لنعد إلى النص المعاصر. يوجد في كونسرفاتوار بوردو رغبة مؤكدة للتآلف مع النصوص المعاصرة وحتى تعلم الكتابة. والمؤلفون المهمون الذين لا يزالوا على قيد الحياة يساعدوننا - كمتخصصون في فك رموز العالم - على ابتكار إيماءات مسرح الغد من خلال سؤال نصوصهم وممارستنا لها. فهذه الأشكال تفتح الطريق أمام مسرح اليوم وتُعِد لمسرح الغد من خلال تمهيد مسارات لطرق تمثيل جديدة.

وحاضرنا يتعين عليه التآلف مع المستقبل. ولكن شيء بداخلي يدفعني للتمهل. فهل من الحكمة أم من التصلب القول بأن "موضة العصر تُحدث هاوية متمثلة في تعجيل العمليات والتشغيل السريع للماكينة؟". وبدلا من كلمة تشغيل سريع أُفضل كلمة الحب. فهو يستلزم بعض الوقت والمسرح بحاجة لذلك.

وللدعابة أتخيل الإجابة على سؤال "أي مسرح للغد؟" بالطريقة الخيالية التالية: "سيقوم أشخاص حمق بانتزاع كتالوجات الاتجاهات المعدة من قبل مصممين الممثلين الذين يقدمون لحم طازج لتغذية مكان المسرح هذا (هكذا) في إطار برامج لذيذة!". والوسيم المختار أو صاحبة الشكل الجذاب سيتم بصقهم فور تذوقهم بدون أي هضم وسيقوم مجانون المستقبل بالتصفيق لانتصار هذا المسرح الفاقد للشهية. إنه كابوس رقصة أنماط العصر.

بين الأمس واليوم

نحن بحاجة للوقت بالنسبة "للمسرح الحالي" حتى يدرك المسرح أنه موجود فقط وأن له على الأقل فرصة لنقله.

وأنا أوافق على مقولة جوردون كريج Gordon Craig التي أوردها كلود ريجي Claude Régy في كتاب "مستوى الأموات": "إن أحد عيوب مسرح الغرب هو تجاهل المبادئ الأساسية للفن وابتكار ونسخ سريع للتغييرات المزعومة التي تجذب الجمهور ولكنها لا تخدم قط الفن. والعجلة هذه هي خاصية المسرح المعاصر فهناك إصلاحات سريعة وإعداد سريع وأفكار سريعة تُطبق بسرعة".

وأعتقد أنه يجب أيضاً تعليم طلابنا تنقية آثار أنماط العصر من خلال أن نطور لديهم ما أطلق عليه "الإنصات النشط". فهذا الموقف في العمل يتطلب أن يكونوا جميعاً منتبهين لإشارات اللغة والتمثيل وأن يكونوا قادرين على فك وتحليل إيماء ما أو جملة ما وأن يكونوا قادرين على إخراج الخداع ومصاحبة الآخرين في العمل حتى وقت "الغشية".

وقت الغشية. أنا أبحث دوماً عن هذا الوقت الذي يكون فيه العمل محمل بالماضي ومدرك للمستقبل لأنه الوقت الذي يخلق حالة إدراك فوق بشرية مطلقة ومتألقة وتتخطى أي مفهوم للزمن واللباقة. وهذه اللحظة الصافية للإبداع تتلاشى داخل كيانه بابتهاج بارد وبدون حنين ولا يبقى من ذلك سوى الذكرى. إنها تجربة مطلقة وجذرية للموت الذي يتجسد داخلياً ويتم تقاسمه.

وأنا لا أتوقف عن وضع عملي بين الأمس والغد، نحو هذا المركز الحالي المقدس الذي يبرر وحده من وجهة نظري استمرارية المسرح.

ماكس وأوليفييه بارفوندري

استكشاف مع الممثل كل ما يجهل أنه يعرفه

ليس هناك إعداد موضوعي

إن نقطة انطلاقنا ستكون تطبيق على مهنتنا الخاصة كممثل التساؤلات التي يطرحها علينا علم اجتماع المهن إلى جانب أخذ أحد استنتاجاته الرئيسية لموضوعنا وهو عدم وجود مهنة "موضوعية" وعدم وجود إعداد "موضوعي". فهناك علاقات ديناميكية بين مؤسسات ومنظمات الإعداد والإدارة والعمل فضلا عن مسارات مهنية "اجتماعية" أو "شخصية". و"واقع الإعداد" "كواقع المهنة" عبارة عن عمليات منفذة. وبما أن الوضع كذلك فإن هذا الواقع يدفع لاختيار الجانب الذي يدركه عبر العناصر الاجتماعية (والتاريخية[٣٩]). ونحن نُفضل الرجوع إلى الجملة الرئيسية لأحد رواد علم اجتماع المسرح وهو جورج جورفيتش Georges Gurvitch الذي كتب عام ١٩٥٦ ما يلي: "إن الطابع المسرحي يتغذى من الحياة اليومية كما أن الحياة اليومية تتغذى من الطابع المسرحي[٤٠]".

ومن هنا سيلاحقنا سؤالان: أليس هناك إعداد "موضوعي" في مهنة الممثل بحيث يؤدي إلى تدريب على المهنة (إجمالي الندوة أكدت ذلك دون أدنى شك)؟ وهل هناك في المقابل عمليات إعداد تؤدي إلى انتشار للتدريبات في المهنة؟.

والسؤال الأساسي الناتج عن ذلك - والمتمثل في ما هي العلاقات التي يمكن إرسائها بين الإعداد المبدئي[41] للممثل وواقع العالم المهني؟ - يجب أن يأخذ في الاعتبار أن المشروع التربوي في حد ذاته هو مشروع مجتمع "صغير". وسواء شاءت أم أبت وأيا كان الخطاب الأيديولوجي الحالي فإن كل مؤسسة إعداد لديها على الأقل الرغبة في تنفيذ ممارسة ما عبر تدريس ما. وفي هذه الحالة نجد أنه بالنسبة للإعداد المسرحي، تستبق كل هيئة إعداد ممارسة الممثل. والتفاعل بين الثقافة المؤسسية ونوع الممثل المطلوب رؤيته في العروض يظهر بشكل عام. و"الذاتية" في هذا التفاعل تدعونا - لكي نفهم العملية - إلى التساؤل بخصوص مسئولي الإعداد أنفسهم الذين يقدمون "محتويات" عملية الإعداد. ومن هم مسئولي الإعداد وما هو الإعداد الشخصي الذي تلقوه؟. هل أنشطتهم التربوية متصلة مباشرة بواقع المهنة أم لا؟. هل هم ممارسون بدرجات مختلفة في الحقل المسرحي؟. وبالتالي ما هو التزامهم بعملية الإعداد وبالمستقبل المهني لطلابهم فيما بعد؟. إن جميع مؤسسات الإعداد لها خطاب خاص بها وهذا الخطاب المؤسسي يوضح في معظم الأحيان مشروع المجتمع الخاص بكل منها طبقاً لأسباب وجودها. وبشكل عام لدى المؤسسات طموح خاص حتى وإن لم تعترف بذلك وهو يتمثل في تشكيل الأفراد وبالأحرى المجموعات وفقاً لمختلف عمليات تمثيلها. أي وفقاً للممثلين الذين تقوم بإعدادهم. فهل هذا التمثيل على صلة مباشرة أو غير مباشرة بالممارسات المهنية الحالية أو المستقبلية أم أنه يشكل مجرد خطاب أيديولوجي يفسر سبب وجودها[42]؟

ومن ثم فعلى صعيد القدرات التي يمكن للطلاب اكتسابها هل تسمح خبرتهم بالتساؤل عن إعدادهم وبالتالي عن فرص استكماله بعمليات إعداد أخرى أو تخصيص محور عملي أكثر مثل العرض نفسه لمساعدتهم على إعداد "الناحية العملية" - لكونه وقت حرج للحكم على صحة قدراتهم المكتسبة في هذا المجال - أو للتخلي عن هذا الطريق لمجال آخر. فهل تفتح خبراتهم مسارات خاصة لاستباق مسارات مهنية؟. وهل هذا الاستباق منظم وبالتالي واضح؟. وهل هو قادر على المشاركة في التخيل المهني لبنية هوية مهنية وفقاً لتدريب مستقبلي على المهنة أم أنه يشارك في الاندماج في المهنة؟. وبالتالي ما هي العروض الاجتماعية والأنواع الأخرى التي يستطيع ممثل الغد تنفيذها أو القادر على تنفيذها من خلال إعداده وتدريبه على المهنة ومن خلال مستقبله الاجتماعي المهني؟. وما هي العلاقات القائمة بين هذا الخيال المهني وواقع العالم المسرحي؟. كيف يتم ترتيب الخيال المهني لمسئولي الإعداد والطلاب وكيف تحدث العلاقات بينهما؟. وفي النهاية هل المحتوى الذي يتم تدريسه والقدرات المكتسبة والتقنيات المتداولة والتمثيل المنفذ والهويات المبنية والاستباقات المنفذة والاندماج الفعلي أو غير الفعلي هل يساهم كل ذلك في الوصول إلى اعتراف اجتماعي بالممثل؟. وإلى جانب هذه التساؤلات من المهم إضافة سؤال آخر يبدو لنا من المهم التركيز عليه كخط مستعرض متصل باهتمامنا على مدار هذه المداخلة. والسؤال هو: بعيداً عن التقنيات الموجودة في كل تدريس هل نقل المعرفة والخبرات ومعرفة الذات لممارسة التدريب على مهنة يتم أم لا وكيف ولماذا؟.

إن رأي الفيلسوف المعاصر جون بول ريسفيبر Jean-Paul Reswebeربما يفتح لنا باباً إلى عنصر للرد على هذا السؤال: "الأكثر غرابة هو تناقض النقل الذي يستلزم شكل من أشكال الابتكار. وبشكل عام نحن نُجري أوتوماتيكياً تشابه بين التقليد والنقل. ولكن مع التفكير في ذلك إذا كان النقل يجعل منا ورثة فهذا بسبب أنه يُلزمنا بإعادة صنع الشيء المنقول. ومن الواضح أن عملية النقل في حد ذاتها هي التي تُحَول الرسالة إلى موروث. والدليل هو عدم وجود أي أصل لهذا النقل سوى النتيجة المؤكدة عليه[٤٣]". وهناك الكثير من آراء ممارسي المسرح تذهب في نفس هذا الاتجاه. ومن ثم فإن المخرجة المسرحية جولي بروشن Julie Brochen - صاحبة عرض Penthesilee لكليست Kleist وعرض Décaméron des femmes بمسرح أوديون – قد أوضحت في مقالها "الموروثات والخبرات" ما يلي: "لا يمكنني الرجوع إلى عُرف منقول بدون اصطدام أو انفصال لأن الماضي القريب الخاص بي هو الفترة التي يُطلق عليها "فترة الحداثة" ولأن فكرة "الحداثة" تتطلب إعادة دراسة كاملة لمسألة نقل العُرف وهذا النقل المستعرض للمعرفة. وبالطبع ينفصل كل جيل عن الماضي ولكن إلى ذلك الحين يفترض مفهوم العُرف نقل ممارسة قد نجد مؤشراتها في عمل الأجيال اللاحقة. واليوم لم يعد الوضع كذلك. وبالتالي أقترح التفكير في موضوع نقل المعرفة الذي لن يكون مستعرضاً ولكن لنقول أفقياً أو دائرياً (...). لقد كان جون لوك نانسي Jean-Luc Nancy [٤٤] يقول أن الفن هو (مرور– خلافة – ظهور – اختفاء – حدث – انجاز بدون نهاية[٤٤]). وإذا كانت مسألة الموروث تعطينا صورة دائرية نشطة أكثر من كونها صورة عرضية سلبية للنقل فإننا نعيد الصلة مع حرية ترفيهية تتمثل في حرية التحرك والتحول وحرية التطور بدون تابو[٤٥]".

وبالتالي فإن الأخلاق٤ هي محور اهتماماتنا.

ويتعلق الأمر أولاً بفهم أن إعداد الممثل لا يمكن اعتباره تدريس "كلاسيكي" مثل الذي نشاهده في المنشآت "المدرسية" التي يتميز فيها النظام التربوي أيا كان المحتوى المدروس بمجموعة تقنيات يوجد بداخلها المدرس والطلاب والعلاقة المنظمة بينهما القياسية في بعض الأحيان وذلك في إطار نقل للمعرفة أو الخبرة. والتدريس الخاص المتمثل في الفن الدرامي يتميز بعلاقة تربوية مرتكزة على التبادل الخاص والمنفرد حيث نجد أن الطالب يصبح موضوع التدريس الذي سيُنقل إليه كميراث في إطار قيام المدرس بمساعدته عمداً أو بدون قصد على استدعاء مفاهيم مثل الطقوس والانفعال والملَكة (وغير الملَكة) والإدراك. وجسد الممثل هو محور هذا البحث. فجسد الممثل يجب التعامل معه وبنائه، هذا الجسد الذي يعد أساس كل نقل فني. وبالتالي فإن هذا الشيء يمكن تسميته "الاندماج" الذي يعتبر عملية يصل من خلالها الممثل إلى استبطان مجموعة علاقات اجتماعية موجودة بأجساد أشخاص مع القدرة على عرضها عبر نص من خلال عرض يقام أمام جمهور عام. وهذا العنصر الأخير يوسع مفهوم العلاقة بين الأخلاق وجسد الممثل إلى علاقة أخرى هي علاقة الأخلاق بجسد الجمهور عبر اهتمام رئيسي آخر ألا وهو المجال التربوي الخاص بالجمهور[٤٦] .

محاولة البدء في إعداد فنانين

في مدرستنا "الكونسرفاتوار الملكي بليياج (Liege)" يضع دوماً مشروعنا التربوي[٤٧] في الاعتبار أن الإعداد المهني إذا أراد أن يصبح شرعياً يجب أن يؤدي

إلى وصول كل طالب حاصل على إعداد إلى أسواق المهنة كما هي. غير أن الأمر ما هو إلا فرع من الحل البديل - أو إذا أردنا - فرع من المعضلة الأخلاقية المفروضة علينا لأن هناك معضلة. وتنفيذ ذلك يعني قبول المهنة كما هي واستنتاج من كيانها وتنوعها الإعداد المطلوب تنفيذه. غير أن الفن - أو إذا أردنا أن نقول الممارسة الفنية - لا يزال يفرض بطريقة حادة عبر الزمن وحتى يومنا هذا مشاكل للمجتمعات التي يتطور بداخلها. فهو يثير تساؤلات. وهو يحرك ويزعزع الواقع بحاله. وبالتالي نحن نعتقد أنه بإمكاننا إعداد طلاب. ونعتقد أنه بإمكاننا محاولة البدء في إعداد فنانين وبالأحرى ممثلين أولاً من خلال أن ننقل إليهم أحلام بالمعني النبيل إذا أردنا ولكن بالمعني العملي أيضاً الذي يجعلهم مستعدين نوعاً ما على التوافق مع المهنة بحالتها. إنها "أحلام" تدفعهم مثل المدرسة على النقاش أو الصراع بخصوص هذه المعضلة الأخلاقية مع اختيار أي فرع في الحل البديل الذي يحدث في معظم الأحيان بطريقة غير مرضية وغير مكتملة وخادعة بدرجة ما.

لنوضح الأمر. إن مشروعنا التربوي عبر الناحية التربوية للمشروع واستخدام ما نُطلق عليه "نقاط المرور الإجبارية" لا يستهدف فقط استكشاف ربرتوار مثل تشيكوف كمرجع "للتمثيل الداخل" أو بريخت "للتمثيل الملحمي" أو راسين أو شكسبير كمرجع "للتمثيل" أو "للأسلوب المأسوي الكبير". فالأمر يتعلق بأكثر من ذلك. فهو يتعلق قبل كل شيء بالأهمية ومتطلبات الرؤى الدرامية التي سبقتنا و"الحلم" الذي تتضمنه. وبالتالي الأمر لا يتعلق بتناول "نقاط المرور الإجبارية" ككتالوج وطريقة استخدام للفن الدرامي - كيف نقوم "بعمل" مأساة أو لغة يونانية

أو نقوم بعمل الكوميديا و"الفودفيل" - ولكن كيف نقوم عبر شكسبير أو راسين أو تشيكوف أو بريخت بنقل معرفة الصلة بين بعض الرؤى الدرامية والمجتمعات التي أنتجتها حتى بمتطلباتها. والأمر يتعلق قدر الإمكان بمساعدة طلاب اليوم القادمين من عالم ناعم جداً رغم جوانبه المضطربة والمغلق جداً رغم ظاهره المنفتح الباعث على رضاء ذاتي كبير ولكن ضئيل الأمل. وتتمثل هذه المساعدة في إبداع ونقل متطلب حقيقي مع إصابتهم دوماً بعدوى عدم الرضاء. ومن وجهة نظرنا لا يمكن تحقيق ذلك إلا من خلال تنوع الخبرة عن طريق الرجوع إلى حرفيين يأخذون في الاعتبار المهنة كما هي ولكن أيضاً يهتمون بشكل خاص بكل تغيير وإبداع مستحب وممكن.

ومن وجهة نظرنا يجب على المدرسة أن تُنتج ممثلين قادرين على الاندماج في المهنة في إطار عدم رضائهم من تلك المهنة. وعدم الرضاء هذا لا يجب أن يكون ضعيفاً نتيجة عدم توفير المهنة بالضرورة فرص عمل كافية ولكن عدم رضاء من حالة المسرح والممارسات المسرحية. ويجب أن يكون هؤلاء الممثلين أيضاً قادرين على فرض أنفسهم وعلى حث أنشطة جديدة ولقاءات مع الجماهير وعمليات إبداع وأن يكونوا قادرين على إدماج "المعضلة الأخلاقية" المذكورة آنفاً والمرتبطة بالتدهور التاريخي للمسرح.

والشخص الذي حصل على إعداد لدى ستانسلافسكي بإمكانه التمثيل في "مسرح الفن" الذي يعد فرصة عمل طبيعية نابعة من الاستوديوهات المتصلة به. فقد كان هناك شكل نموذجي للممثل لشكل نموذجي من الممارسة المسرحية القائمة في المدرسة وفي المسرح الذي قام بصنع هذه المدرسة. وفي

الكونسرفاتوار الملكي بلبياج لا نعتقد في وجود ممثل نموذجي لأننا لا نعتقد في وجود ممارسة مسرحية وحيدة ولكن لا يمكننا في النفس الوقت إخفاء حقيقة أن وضع المسرح ومكانة الممثل داخل المجتمع قد تغير جذرياً. وزمن أرتو وبريخت قد تغير جذرياً. دعونا نقول ببساطة أنها كانت الحقبة التي كان بالإمكان إجراء ممارسات وخطاب من النوع "الشامل".

إن خطاب أرتو على الرغم من كونه ملتوي إلا أنه خطاب ذو اتجاه "شمولي". ففي كتابه "مانفستو المسرح" " Manifeste pour le theatre"عرض خياره كحل لإعادة إحياء المسرح وهو ما لم يفكر فيه أحد من قبل: "لقد قام الغرب بإفساد المسرح والشرق أوضح لنا المسرح الأبدي. ويجب اليوم في إطار الوضع الحالي للحضارة (ربما يكون ذلك البعد التاريخي الوحيد في خطابه) العودة إلى المصادر الخاصة بالمسرح". كما يجب التفكير في أنه يوجد مصدر أبدي للمسرح وأنه تعرض فقط للفساد أو لتغير مساره. ولكن ربما تحدث أرتو معنا عن شيء آخر، سنعود لذلك فيما بعد.

إن خطاب بريخت يبدو لنا أكثر دقة لأنه أكثر عامية ولكنه أيضاً "شامل" ونابع من مفهوم "الترفيه" في عصر علمي يكون فيه الأمل معلق نوعاً ما. وفي الواقع من يجرؤ اليوم على استخدام أسلوب كتاب "أورجانون الصغير" "Le Petit Organon"؟. لا أحد دون أدنى شك.

وفي المقابل على صعيد المسرح وبشكل ملموس أكثر على صعيد الممارسة وتنظيم السينوغرافيا وتمثيل الممثل والعلاقة بالنص نجد أن مجموعة كاملة من

الفرق المسرحية والعديد من "الخبرات" المسرحية تعمل بطمأنينة "كما لو أن شيئاً لم يحدث" وكما لو أن المسرح لم يكن بسبب الاقتصاد والفكر والاتصال بشكل عام في وضع متناقض مقارنة بجوهره. وهذا الوضع هو البقاء كأداة ترفيه واتصال مباشر -دون القضاء عليه تماماً في مجال الاتصال بالجماهير بسبب السينما والتليفزيون والمسلسلات التليفزيونية في إطار الحفاظ على وسائل الاتصال الجديدة النابعة من "التكنولوجيا الجديدة" - أو اتباع ممارسات باقي الفنون والفنون القديمة التي أصبحت "فنون طلائع" - أي مقطوعة عن الجمهور العام مثل الرسم والموسيقى المعاصرة - والتواجد أمام جمهور من المتخصصين تقريباً.

وأحد وسائل العمل "كما لو أن شيئاً لم يحدث" هو إقرار الوقائع: "نعم المسرح موجه لأقلية، نعم الأمر كذلك وليس هناك مشكلة في ذلك". والأمر مأساوي تماماً. إذ لا يمكن إزالة البعد المأساوي من هذا التأكيد بالنسبة للفنان. ويكفي رؤية الممثلين ويكفي رؤية الضيق والحقد والكراهية في بعض الأحيان والشجون لدى الأشخاص الذين من خلال ذكائهم وحساسيتهم موجودين بشكل خاص في الفرق المسرحية الشابة والذين يشعرون دوماً في نفس الوقت بأنهم أيتام الاتصال المباشر والنجاح والاعتراف بالجميل الذي يعد أحد تطلعات مهنة الممثل. فعند التحدث عن ممثلي الفرق الشابة ندرك الإحباط الهائل وعندما نقول فجأة لأي أحد منهم: "يمكنك أن تصبح شريك للفنان ديبارديو في عمل ما أو في فيلم غير مبرر بالنسبة للمفاهيم الفنية للفرق المسرحية التي دافعت عنها..هل بإمكانك عمل ذلك أم لا؟" فإنه سينفذ ذلك لأنه بداخل الممثل هناك شيء قديم

جداً نابع من هذا المفهوم القديم للمسرح. والممثلون في حداد بسبب ذلك. وإذا واصلوا العمل بوعي في خبرات لا يتقاسمونها تماماً فإن الأمر في نهاية الأمر هو ناتج عن العمل "وكأن شيئاً لم يحدث".

كيف يمكن مقاومة هذه الكارثة؟. كيف يمكن الوصول إلى واجب اليوطوبيا؟. كيف يمكن البقاء على قيد الحياة وسط هذه العاصفة؟. ربما من خلال ضرورة المعرفة ومن خلال ضرورة التغير؟.

وعلى صعيد الدراسات عندما يتعلق الأمر بتناولنا لمشروع، نحاول عدم مواجهة نص واحد وعالمه ولكن عدة أعمال أساسية تجعل الممثلين في اتصال ليس مع تاريخ الأدب المسرحي ولكن مع دراسة المانسفتو أو الأساليب المرتكزة على خبرة العرض. وفي تلك الأعمال سنجد الأعمال الكلاسيكية - لستانسلافسكي وزيامي وأرتو وجروتوفسكي وباربا وبريخت - فضلا عن أعمال المؤلفين الأقل شهرة مثل فرديناندو تافياني وميريلا شينو وإنتاجهم الأدبي "سر الكوميديا دي لارت" ...الخ. وبالتالي إذا كانت فترات العمل المخصصة للمشاريع تبدأ في بعد الظهر مع تخصيص الفترة الصباحية للمحاضرات الأساسية التي تستغرق حوالي ثلاث ساعات (دراسة الجسد والصوت أو الحركة)، فإنه يتم بشكل منتظم تخصيص أمسيات طويلة أو فترات بعد الظهيرة لكتاب ما أو لمناقشته وإجراء شرح أو الاستماع ورؤية وثائق متصلة بمحتوى هذا الكتاب. فعلى سبيل المثال إذا كان الأمر يتعلق بكتاب "المسرح وبديله" (Le théâtre et son double) لأنطونين أرتو يمكن للطلاب الاستماع لتسجيل "الانتهاء بعرض حكم الرب" ودراسة هذه المقاربة الخاصة للتقاليد الشرقية عبر رفض المؤلف للتقاليد الأوروبية.

ومـثلمـا يتـضـح لنا فـإن رمـوزنا "الكلاسـيكيـة" على غـرار أرتو هم الذين استطاعوا عبر تجربة أجسادهم تعريف أنفسهم كممارسين ومفكرين لأعمالهم. وبالاتصـال بهم يسـتطيع المـمثلون الشـعور - بعـيـداً عن العـودة إلى المصـادر أو التقـاليد - بأن تلك المـارسـات التي لهـا عـلاقـة بعـالم اليوم تعطي للممـثل مكانة مـركزية تدعو لإعـداد ممارسـة جيـدة. وفي هذا الإطار بإمكانهم بتواضع لمس ما يصنع التسلسـلات الأساسيـة وليس التناقضـات والتي نعـيد اكتـشـافهـا بشكل جوهري أكثر على بين على سبيل المثال كـونسـتـانتين سـتانسـلافسكي صاحب أسلوب الحـركات الجسدية وجيـرسي جـروتوفسكي[٤٨] أو بين فـزفـولود مـايرهولد وأوجينيو باربا[٤٩].

وبإمكانهم بشكل خـاص عن طريق الجسـد فـهم "المسـرح الفـقيـر" كـهبـة للمشاهدين والذي يعد مكاناً للمعارف الحميمة.

إنه الاستعداد الأساسي للاكتسـاب من خـلال المشروع من أجل المشـروع. ومن ثم فـإنه عبـر "نقـاط المرور الإجبـارية" - المتضـمنة للتمـثيل الداخلي والتـمـثيل الملحمي والتمثيل الهزلي والأسلوب التراجيدي الكبير والأسلوب المتكلف والتمثيل أمام الكاميرا - وعبر "مـشاريع المبـادرة التربوية"، قمنا بتحديد الهدف الأسـاسي للناحيـة التربوية واعتبـاره "بحث عن التميز الإبداعي". ولكن كيف يمكن تحقيق ذلك؟. كـيـف يمكن إيجـاد في أسلوب إلقـائه الطرق المؤدية إلى تحـقـيق هذا الهدف؟. كيف يمكن في الحال البقاء على قيد الحياة؟. إنها المسألة الأساسية

الخاصة بكل ممثل. "بدون تسليح.. نأتي للمسرح المسلح. وجزء من التعلم يتمثل في قصة نزع السلاح هذا[50] ".

وفي الواقع مارست التساؤلات الفنية لـ Groupov [51] تأثير على الأهداف وحتى على تنظيم تدريسنا. وعلى النقيض استفادت ابداعات جروبوف بشكل كبير من مكتسبات المجال التربوي. ومن ثم فإن الممارسات الخاصة بالتجريب الأول لجروبوف في بداية الثمانينيات قد تم إعادة تنظيمها في ورش عمل أطلق عليها (Hic & nunc عبر الواقع المتواجد والآني) والمنفذة في إطار عملية التدريس. وإذا كان الهدف الرئيسي للمجال التربوي الذي نقوم به يتمثل في "البحث عن التميز الإبداعي" للممثل الشاب، فإن ورش"الواقع المتواجد والآني" تقدم في بداياتها "البحث عن تعبير شخصي مسرحي في تميزه" من خلال التركيز على كل كلمة. وهو في حد ذاته أشبه بمانسفتو.

وبالتالي يتعلق الأمر ببحث مع عدم وجود هدف محدد في البداية مطلوب تحقيقه بأي ثمن. ومن ثم فهو تعبير شخصي خاص بهذا الفرد. ومن الطبيعي أن ما من أحد يأمل في ظهور شكل جديد من أي مكان دون تسوية الحسابات مع الموروثات والتابو والثوابت الفردية. وتسوية الحسابات تلك هي جزء من العمل حيث دوماً من خلال الممارسة.

وهذا التعبير يجب أن يأخذ طابع مسرحي. فنحن لا نمثل دراما نفسية أو أي شكل آخر من أشكال العلاج حتى وإن كانت بعض الجوانب تبدو كذلك. غير أن القدرة على التعبير بأشكال تظل محور الاهتمام الرئيسي. وتجربة الأشكال هي

دون أدنى شك محور تلك الورش. إن إضفاء الطابع المسرحي بتميزه يعني أننا نهتم بشكل كبير مع الممثل بتفادي بدء العمل بأدوات نابعة من تعبيرات أجنبية للإدراك الخاص الذي يبحث عنه. فنحن نبذل جهود معه لاستخلاص القواعد الخاص بإدارة عملية البحث تلك.

وهذا الاقتراح الأساسي الذي يعد محوراً جوهرياً للورش لا يؤدي بنفسه إلى إلغاء النص المسرحي أو الكلام المسرحي. غير أن التجربة الشخصية ومراقبة مختلف الأساليب التربوية جعلتنا نعتقد أن النص والكلمة يدفعان بشكل إجباري تقريباً إلى طرق تعبير أولية بما أننا نتأثر بهما على حساب موارد الجسد العديدة وغير المعروفة. وأحد رهانات هذه الورش تتمثل في الواقع في العمل مع الممثل على استكشاف كل ما يجهل أنه يعرفه[٥٢] فبداخله هناك كتاب حقيقي وفي أعصابه وعضلاته ذاكرة ضخمة وكنز تعبير يبتعد عنه بشكل أوتوماتيك تقريباً إذا كان طريق النص أو الكلمة مفتوح أمامه وذلك في بداية الأمر على أي حال.

والورشة الأولى تلجأ بشكل أساسي إلى ما نطلق عليه مصطلح "الكتابة الأوتوماتيك للممثل" وذلك قياساً على تقنية السرياليين ولكن بدون علاقة كبيرة بالعمل الذي يقومون به لأغراض أدبية. فالهدف هو الدخول فجأة (بضغط؟) في موارد الإبداع الخاصة بالممثل نفسه وذلك بالطريقة المزدوجة التالية:

أ . تحديث الخامات والتي ربما لم يكن سيلجأ إليها قط بدون ذلك.

ب . تنفيذ ذلك بمفاجأة نفسه من خلال أشكال ليست عادة في متناول يديه والتي يكتشفها ويحاول التمكن منها في نفس وقت إنتاجها[٥٣].

ومن ثم وقبل مواجهة "نقاط المرور الإجبارية" وبعيداً عن العالم المهني، يتم تذكير الممثل الشاب في العمل بهذا المثال الذي نحب سرده ببعض الانفعال والذي صاغه بيتر بروك على هيئة إطراء لممثل معين أو للممثل بشكل عام؟:

(...) في الفرقة كان هناك بعض الممثلين الشباب غير الصبورين لهذا الأسلوب (فترة زمنية طويلة لعمل تدريبات تتضمن غالباً حركات جسدية) وكذلك العديد من الممثلين الأكثر تقدماً في العمر والذين يعتبرون هذه الطرق نزوات خطيرة. وفي المقابل كان الممثلون الشباب يحتقرون بغضب الأكثر تقدماً في العمر وأعتقد بقلق أنهم يرون في جون (جيلجود) رمزاً للمسرح الذي يرفضونه.

وفي اليوم الأول اقترحت بعض التمارين التي تستلزم مجهود جسدي هائل. فقد جلسنا في شكل دائري بحيث يقوم كل ممثل بدوره بتجربة التمرين الأول. وعندما حان الدور على جون كان هناك وقت من التوتر. فماذا سيفعل؟. كان الممثلون الأكثر تقدماً في العمر يأملون في أن يرفض أداء التمرين.

وجون كان يدرك أنه بعد هؤلاء الممثلين الشباب الواثقين من أنفسهم سيبدو هو مثيراً للسخرية. ولكن كما هو حاله دائماً كان رد فعله فوري. ودخل في التمرين. وحاول بتواضع وبشكل سيئ من خلال وضع كل إمكانياته (...)[٥٤] .

إنه استكشاف مع الممثل ما يجهل أنه يعرفه.

نقاش مع الجمهور

آمي روســــل. بما أنه يبدو أنكم جميعاً تعيدون المسرح في المقام الأول إلى مسرح النص، هل تعتقدون - السادة الحضور - أنكم تمثلون تنوع حقيقي للإعداد؟.

مارسيل بوزونيه. هناك أيضاً مسرح الحركة وأنا أعتقد أن هذا هو مغزى سؤالك وهناك مسرح الإبداع المرتكز على الارتجال. ومن البديهي أننا لا نمثل إجمالي الإعداد الفرنسي. لقد قلنا جميعاً أن عمل النص يعد جزءاً من مهمة مدارسنا. ونحن لسنا الممثلين الوحيدين لمسرح الغد. الحمد لله!. تخيلوا سنكون فقط في تلك الحالة خمسة مدارس فقط!. أنت تُلمح إلى مسرح قادر على التطور ابتداء من الفنون التشيكلية والحركة والارتجال وذلك بدون نص. إنه مسرح أحبه بشدة ولكنني حصلت على إعداد بدأ بالإلقاء وليس بالحركة. وبالتالي أدركت أن هناك مسرح آخر أبعد من الإلقاء.

آمي روســــل. أنا لا أتحدث بالضرورة عنك ولكنني أطرح عبارة قالتها آريان منوشكين لتعريف مسرح لا يخضع لقوانين الحركة وهو ما تطلق عليه "المجال الأدبي في رداء".

مارسيل بوزونيه. وأنا بالضبط ممثل للخطابة في رداء!. لقد أوضحت ذلك لآريان منوشكين شخصياً التي تعرفني لأنني ممثل الخطابة في رداء. تصور أنني أيضاً حاصل على دبلوم في البيوميكانيكا!.

جون إيسترهويزن (جامعة ستلنبوش - جنوب أفريقيا). نحن نناقش فلسفة الفن. وهذا يعطينا الخلفية الأساسية لما يجب أن نقوم بتدريسه. ولكن خسارة أنه ما من أحد يرى الممثل كعامل ثقافي أو ما أستطيع تسميته محارب ثقافي حتى وإن كنا نعيش في أوروبا في الرفاهية ربما لعدم مواجهة الجهل وزيادة الإيدز ونقص المناعة. ففي أي عملية إعداد يجب إعداد الممثل ليس فقط بهدف العمل أمام جمهور ولكن أيضاً بهدف العمل مع الجمهور ومع الشعب. ومن الغريب أنني سمعت خلال هذه الندوة اسم أوجستو بوال Augusto Boal مرة واحدة في حين أن اسم باربارا بوليه Barbara Bouley وهي من الكاميرون لم يشار إليه قط. إن إنسانيتنا المشتركة تفرض علينا ضرورة التفكير بشكل أكبر في المسئولية الاجتماعية للممثل.

ماكس بارفوندري. نحن لا نختلف مطلقاً. لم نتحدث عن ذلك هنا ولا حتى في وصفي للإعداد المقدم في كونسرفاتوار ليياج. وفي الوقت الحالي أشارك في عرض يتحدث عن الإبادة التي

وقعت في رواندا وأقوم بجولة في أوروبا. وقد قمت في كونسرفاتوار لبياج عام ١٩٧٤ بوضع برنامج لإعداد ممثلين نشطين أي أشخاص سيعملون مع المواطنين في جميع الأحياء ويهتمون بالمشاكل التي نقابلها كل يوم للعمل مع الإبداع ابتداء من ذلك. وهذه المشاكل تعد جزءاً من الإعداد الذي نقدمه.

باتريس بورنان (ممثل). لقد تخرجت من مدرسة TNS منذ عشرين عاماً. وأعتقد أننا نسينا في المدارس فكرة أساسية وهي التعلم. فلم يعد أحد يتحدث عن معنى كلمة "أن يكون متدرباً" للمهنة. فلا نتحدث سوى عن الأشخاص الذين ربما يتم إعدادهم وعن الأشياء التي ربما تنشأ. ومن بين ألف مرشح يأتون لتجارب الأداء يتم اختيار أربعة عشر شخصاً "لتكوين مجموعة". لماذا فكرة تكوين مجموعة؟. أليس من الممكن ببساطة أن نترك الأشخاص الراغبين في التمثيل في المسرح في مكانهم بحيث يلتقون مع أشخاص آخرين وعمل طريق خاص بهم؟. فالشيء العجيب في تلك "المدارس القومية" هي فكرة الصفوة. لقد تم التحدث بهذه الكلمة لمرات عديدة مما جعلني أشعر بالخوف. فأنا لا أؤمن بالصفوة. وهذه المهنة لم تتواجد بهذا الأسلوب. إن فرق Cirque Romanes وVolière وDromesko وFootsbarn علمت شيئاً آخر مع المسرح.

وللأسف نحن لا نتحدث عن المسرح إلا من خلال الإشارة بعد فترة وجيزة إلى ضرورة ظهور صفوة في نهاية المسابقات. ولكن المسرح ليس المدرسة القومية للإدارة الـ ENAوهو ليس السياسة!.

ستيفان برونسشفيج. هل أنت مع إلغاء المدارس القومية؟.

باتريس بورنان. تقريبا.

ستيفان برونسشفيج. وماذا سيحل محلها؟.

باتريس بورنان. ليس هناك شيئاً ليحل محلها.

ستيفان برونسشفيج. ألسنا بحاجة لإعداد؟.

باتريس بورنان. يجب إجراء الإعداد بشكل مختلف وليس من منظور السلطة وفقاً للأشخاص الذين يديرون المسارح والذين يتم تعيينهم وإعادة تعيينهم. هناك شيء أكثر بساطة يمكن عمله وهو النقل والحرفية.

جيرار لوران. بعض الطلاب الذين يخرجون من المدارس يذهبون للعمل في المسرح مع أشخاص في الريف. والبعض الآخر يمارسون مسرح الشارع. وجميعهم لم ينضموا للكوميدي فرانسيز!.

سيرج أواكتين. عندما أتجول في مهرجان أفينيون أندهش بسبب كذب العروض الرسمية الأربعة عشر أو الخمسة عشر والتي تتحدث عنها الصحافة دون الإشارة إلى العروض الأربعمائة الآخرين. وعندما أرى مجموعة الشباب الذين لديهم رغبة وعرفان بالجميل وعندما أرى فساد وسائل الإعلام والسلطة السياسية وصمت شبكات السلطة وطبقات الشعب في فرنسا والعالم أقول لنفسي: "ما الفائدة من الرغبة الفنية التي نتمسك بها إن لم يكن لدوام بروليتارية الفنانين تلك واستمرار خطاب الفنانين لدوائر مغلقة؟".

أنا أتوجه هنا بالكلام للسلطات العامة التي لا تتحمل مسئولياتها: فالشيء الذي يجب تشجيعه ليس فقط الانفتاح الفني في إعداد إجمالي الفنانين والممثلين ولكن في إعداد موجه نحو الإبداع والإخراج ووجود الفنانين في القرى والمدارس والمستشفيات. يجب أن يكون هناك شيء أشبه بما فعله موليير: أي طرح مسألة الإنسان على مستوى العالم. أشعر بأننا هنا في هذا الوقت مع مجموعة من الشعراء الذين لا يمكنهم دخول عالمك الخاص بالطبقات وأنني جزء منه كفنان وجامعي لأن النظام الذي نتواجد بداخله هو نظام التملق والدعارة والبروليتارية!.

مارسيل بوزونيه. نحن هنا نمثل المدارس. ولكننا ننتمي لمدارس لا تمثل طبقات الشعب أساس لها. وهو ما أستطيع أن أؤكده لك.

وما فائدة تلك الطبقات؟. إنها منشآت عامة فكر فيها كوندورسيه وهي موجودة منذ الثورة الفرنسية. ولا يمكن اتهام مؤسساتنا بخصوص هذه النقطة. أنا مدافع قوي عن تلك المنشآت العامة التي تعد نقيض لنظام الطبقات أو نظام النبلاء حتى وإن لم يتاح لجميع الأشخاص فرصة دخولها. وإذا نظرنا إلى الإحصائيات يجب أن نُقر بأن جميع الأوساط الاجتماعية ليست ممثلة كلها في الكونسرفاتوار. ولكن مع ذلك هناك إمكانية الدراسة التي لم تعد تقتصر على النبلاء بما أن التعلم في الماضي كان يعني ضرورة أن يكون الشخص ثرياً لاستئجار مُدرسين. فمنذ الثورة الفرنسية تغيرت الأمور.

إيليونورا روسي (مخرجة). أريد الدفاع عن المؤسسات التي ليست بالضرورة مؤسسات فشل أو مخصصة لصفوة ما ولكنها تقوم بإعداد أشخاص مسئولين ونقاد داخل مجتمعنا الأوروبي. أنا إيطالية وأمارس مهنة الإخراج في فرنسا في الخدمة العامة منذ عشر سنوات. وقد حصلت على إعداد في مدرسة Civica Scuola Paola Grassi وفي مسرح Piccolo Teatro بميلانو. واليوم أدت ممارستي في فرنسا إلى قيامي بالإخراج في ألمانيا وفي إيطاليا. لقد عانيت كثيراً لإيجاد

ممثلين يتحدثون عدة لغات أي لغتين أو ثلاث لغات. فهل بالإمكان التفكير في تدريس لغة داخل مدارس المسرح حتى تكتمل أوروبا؟. أنا أرغب في العمل. وفكرة إمكانية الانتقال من لغة إلى لغة بالنسبة لنفس الشخصية أو نفس الشخص هو أمر يمثل ثراء لا يُصدق للممثل وللمخرج. ويجب وضع اللغة في مقدمة التعلم بالنسبة للممثل لكونها عامل مسرحي وعامل إثراء للإنسان.

إيمانويل ماتيي. ليس من السهل التحدث أمامكم اليوم ولكنني أشعر بأنني مُلزم بذلك لأننا نتحدث عن تدريس المسرح للشباب وأنا منهم. وأعتقد أن مسألة "كيف يمكن تدريس المسرح اليوم لعمل أي نوع من مسرح الغد؟" هي مسألة تتعلق بي بما أنني أقوم بهذا المسرح أو أرغب في صنعه. والمهم بالنسبة لي اليوم هو أنني عندما أرى أعمالكم وأعمال القدامي أو أعمال المعنيين في المسارح القومية أشعر بضرورة. أشعر بأن هؤلاء الأشخاص لديهم ضرورة وضوح الإبداع. وعملية الإبدع لديهم تبدو لي شيء طبيعي. آمل في أن يشعر شباب اليوم بتلك الضرورة وبتلك الرغبة. لقد حاولت التقدم لتجارب الأداء بمدرسة TNSهذا العام كريجيسير ولكنني فشلت في الجولة الأولى. ومع ذلك لم أتوقف لأن المسرح بالنسبة لي هو ضرورة. فمع أو بدون مدرسة TNSسأمارس

المسرح وهذا شيء مؤكد. ومن ثم يجب مراعاة أن يكون لدي الممثلين الذين ينضمون للإعداد هذه النار المقدسة مع ضرورة سرد حياتهم وجيلهم.

والتقاليد هي بمثابة مسار. وللإبداع أنا بحاجة لتقنية وأنا بالحاجة بالطبع للشعور بيد عابر عجوز يقول لي عندما لا تنجح الأشياء: "يا رجل أعتقد أنك أخطأت، حاول كذلك ربما ينجح ذلك". وهكذا نتعلم التقنيات والتقاليد. "أنظر وأقرأ موليير، هو يقول نفس الشيء مثلك وهذا قد يساعدك". وأنا أقرأ موليير وأتعلم من نصوصه. يجب مساعدتنا على إيجاد طريقنا. والأكثر أهمية هو ضرورة العمل في المسرح.

جورج بانـــو. أعتقد أن مسرح الغد الذي نتحدث عنه هنا هو مفهوم عام وأجوف ومبهم. ففي المدارس يكون الطلاب في أغلبية الوقت على اتصال بأساتذتهم أو بالفنانين المدعوين ولكن ليس هناك نقاشات حقيقية بين الطلاب أنفسهم بخصوص كبرى تظاهرات الحياة المسرحية إلا في حالات نادرة. نحن نقابل في الكونسرفاتوار طلاب لم يشاهدوا عروض هامة جداً في الموسم. وأنا أتساءل في النهاية من هم فناني المستقبل. ماذا يمتلك الشباب بداخلهم ليفرضوا أنفسهم خلال بضع سنوات؟. أشعر في هذه المدارس بنقص يتمثل في غياب

نقاش حقيقي داخلي بدون استراتيجية وبدون مسئولية عن الحياة المسرحية. ربما تصبح هذه المناقشات خبرات تربوية أساسية. أنا أعتقد أن إحدى كبرى التجارب التربوية التي أعيشها مع طلابي في الجامعة تحدث عندما أتحدث معهم بضع دقائق قبل المحاضرة. فالطلاب عندما يذهبون للمسرح يكون لديهم رؤية صائبة جداً خالية من ستار الدخان الموجود في بعض الأحيان بين رجال المسرح. وبالفعل فإن مدرسة المسرح أكثر من أي مكان آخر هي المكان الذي تكون فيه هذه النقاشات أمر ضروري. فهي ستساعد الممثل على الإعداد ليس فقط على المستوى النظري ولكن على مستوى كونه مشاهد قادر على صياغة رغباته لتحقيقها بنفسه على خشبة المسرح. إن إعادة العلاقة الوثيقة بين المدرسة وكبرى العروض المنفذة هي من وجهة نظري تمرين تربوي هام.

الجمهـــــــور (باحث من مركزالأبحاث القومي الـ .(CNRSفي العدد رقم ٢٧٠ من مجلة Pourالمخصص للأشكال الجديدة للأعمال الجماعية، لاحظنا أن أحد المشاكل الرئيسية التي يواجهها من يرغبون في إرساء أشكال جديدة للعمل الثقافي في الأحياء والأوساط الريفية تتمثل في منح أغلبية التمويلات العامة لجهات الكونسرفاتوار ولكبرى المؤسسات في الوقت الذي لا يبقى فيه عملياً أي شيء للمشاريع الخاصة بمستوى

الاحتراف. كما أن معايير الاختيار في جميع اللجان هي المعايير الخاصة بالأوساط المفضلة. وقد أوضح المتخصصون في علم الاجتماع أن الصفوة تتولد داخل مجتمعنا. وأساس نظام كبرى المدارس يعود لنابليون أكثر من عودته للثورة الفرنسية. أحب أن أسأل مديري المدارس ما إذا كانوا يعرفون الأصل الاجتماعي لطلابهم.

مارسيل بوزونيه. الإحصائيات الخاصة بالطبقة أو المهنة الأصلية للطلاب في الكونسرفاتوار تتطابق مع إحصائيات الجامعات. وفي هذا الاتجاه نشهد تكرار نظام الصفوة. والسؤال الذي تطرحه هو التالي: "باستثناء المدارس الكبيرة، ماذا يوجد؟". هناك جهات الكونسرفاتوار في الأقاليم. ولكن هل لديهم سياسة إعداد حقيقية؟. لقد تم تحديد طبيعة جهات الكونسرفاتوار بهذا الشكل ولكن هل تحصل بالفعل على مساعدة من الدولة؟. بشكل عام نجد أنها تحصل على مساعدات من المحليات والأقاليم. لقد عملت طويلاً في هذا الموضوع وثبُت لي أنه منذ انتهاء الاحتلال - حتى وإن كان روبير أبي راشد يخالفني - أنه لم يكن هناك في المسرح سياسة حقيقية للإعداد مثلما كانت هناك سياسة بناء (أولا مدارس ثقافية ثم مركز الـ CDNثم الـ (Scènes Nationalesوسياسة نشر والمساعدة على الإبداع. وهناك المدارس العليا ومدارس

أخرى نقوم فيها - باستثناء بعض جهات الكونسرفاتوار مثل كونسرفاتوار بوردو - بعمل مسرحيات كوميدية صغيرة. وإلى جانب غياب مدارس تابعة للمجال العام، نأسف للفجوة الموجودة في إعداد الهواة. فخلال التسع سنوات التي توليت فيها المسئولية، كان لكل وزير جديد خطاب عن الإعداد وعن ممارسة الهواة وهي خطابات لم يتبعها أي نتائج. إذ يتم رسم الخطوط الرئيسية لمشاريع بدون إتمامها.

وفي الختام

جون لويس بيسون

دفاع صغير عن مدرسة المستقبل

عندما نتحدث مع الممثلين عن سنوات تعلمهم ليس من النادر سماع أقوال شديدة الانتقاد لطرق ومحتويات الإعداد الذي اضطروا لخوضه. والكثير يعتقد أن التمثيل لا يتم تدريسه وأن جودة تواجد الممثل على خشبة المسرح هي مسألة ملكات وموهبة وأن باقي الأشياء أي التقنية يمكن تعلمها من خلال الممارسة أو من خلال الاتصال بكبار الأساتذة. والبعض لا يتردد في الاعتراف بكراهيتهم للتربويين واعتبارهم بائعي حساء أو أشخاص عديمي الفائدة. أما البعض الآخر فيعترف بميزة واحدة للمدرسة وهي أنها علمتهم بشكل خاص ما لا يجب فعله!.

وفي إطار كونها ردود فعل مبالغ فيها في بعض الأحيان الا أنها تُظهر أن أي تدريس حتى وإن كان موسعاً وممتازاً فإنه يتم تنفيذه للاعتراض عليه ولتخطيه وذلك في المجال الفني أكثر من أي مجال آخر. وأفضل مسئولي الإعداد هم بالتأكيد أولئك الذين على غرار أساتذة الشرق يقدمون للطالب الأسلحة الضرورية لاكتشاف وتطوير الحافز وطاقة الإبداع بداخله. فهم يقومون بعملية نقل أكثر منها بعملية تدريس. غير أنه لا يمكنهم سوى نقل ما يعرفونه وما يملكونه، ومن الخطأ إلقاء اللوم عليهم لعدم بذلهم المزيد. حتى وإن كان من

المستحب أن يراجع التربوي نفسه (والتدريس يخدم ذلك أيضاً) فإنه يتدخل باسم تجربته الخاصة وتقنيته ومفهومه عن المسرح. والشيء الأفضل الذي يمكن أن يأمله طلابه منه ليس إنكاره لنفسه ولكن قيامه أثناء نقل معرفته بإيقاظ قدرتهم على تحويلها بطريقتهم فيما بعد. ومن ثم فإن تعلم مهنة الممثل ما هي إلا مقدمة عملية الإعداد التي تعتبر شيئاً متواصلاً ومتكرراً مع كل عرض جديد وتعتبر أيضاً شيئاً غير مكتملاً. وفي هذا الإطار فإن أفضل إعداد هو الذي يتم باسم مفهوم ما للفن الدرامي أي الإعداد الذي له هوية وليس النوع الذي يقوم بنسخ ممارسات منتزعة من تقنياتها ومن أسباب وجودها.

والأستاذ الكبير والمدرسة الكبيرة يتطلبان طلاب جيدين. ومسألة الاختيار صارت من وجهة نظري أمر محرج بشكل خاص حيث يتبعها مسألة المعارف التي نسعى لنقلها والطرق التي يتم تطبيقها لتحقيقها. وفي الواقع نجد أن المدارس المؤسسية تتجه ليس نحو جذب الطلاب الذين لديهم موهبة أو لديهم بالفعل دليل على المعرفة والخبرة ولكن نحو جذب الطلاب الذين يتمتعون بطبيعة فريدة. إذ نطلب من ممثل المستقبل أن يكون لديه نبوغ قبل أن يبدأ حتى عملية التعلم. ومن ثم تصبح شخصية الطالب المعيار الأساسي أياً كانت أخطائه وعيوبه. وبالتالي نفترض وجود طابع مسرحي يجب على لجنة التحكيم اكتشافه. ومن هنا فإن أساس المجال التربوي يتمثل في تنقية وإنجاح هذه الملكات الطبيعية التي يمتلكها الطالب بصورة خامة. والمسألة المطروحة هي معرفة ما إذا كانت هذه الطريقة في العمل - التي تحمل بوضوح طابع السينما والمبررة في الطلب المتزايد لمخرجي المسرح بخصوص التعامل مع ممثلين لديهم "طبيعة" خاصة - ما

هي إلا أمر تبسيطي مقارنة بتطور المسرح الذي نشهده اليوم. فهو يتطلب في واقع الأمر ضرورة تركيز إعداد الممثل على الإبداع الشخصي على حساب باقي عناصر المسرح. وبالتالي يحق لنا التساؤل حول ما إذا كانت هذه المقاربة للتمثيل تتعرض لتراجع مقارنة من جانب بتقدم المسرح الذي انفتح في القرن العشرين بشكل كبير على السياسة وعلى باقي الفنون والتخصصات ومن جانب آخر بالكتابات وببعض العروض المعاصرة التي أصبح مفهوم الشخص أمراً أقل إشكالية. الأكثر من ذلك أن هذه المقاربة للتمثيل تتجه نحو تجاهل "التقنيات الأساسية" الشهيرة للممثل والتي لا يعرف أي شخص ماهيتها بالضبط والتي يعتقد الكثيرون أن شباب الطلاب يفتقرون إليها. وفي النهاية فإن هذه المقاربة تتجاهل في عملية الإعداد كل ما يتصل مباشرة بالتمثيل. وفي أغلبية المدارس الغربية حالياً نجد نقصاً في مجال معرفة تاريخ المسرح والتوعية على النواحي الفنية والكتابات والتقنيات القديمة والحديثة. فهل يتم اعتبار الأمر بمثابة معارف سطحية يمكن للممثل اكتسابها بالصدفة وفقاً لاهتماماته الشخصية أو وفقاً للعروض التي يشارك فيها؟. من المؤكد أنه لا يتم تعلم التمثيل من الكتب. ولكن لماذا لا يتعلم ممثل المستقبل كيف كان يتم تصنيع الأقنعة اليونانية وكيف كان يتم تمثيل طقوس العصور الوسطى وعلى أي مسارح تم عرض أولى التراجيديات الكلاسيكية وكيف كان يتم بناء الديكور الطبيعي؟. أليس من المستحب أن تكون لديه معرفة جيدة بالريبرتوار الأجنبي؟. هل يجب أن يجهل تماماً مختلف المقاربات طبقاً للنصوص والنواحي التاريخية والاجتماعية والسياسية؟. أليس في هذا ما يغذي خياله ويُثري خبرته بحيث يتعلم كيف يحدد بشكل أفضل ممارسته؟. وهل يتعين عليه الاعتماد في هذه المسائل على المخرج

المسرحي أو المؤلف المسرحي عندما يصبح ممثلاً محترفاً؟. يبدو لي أن المدرسة تواجه هنا فجوة كبيرة يجب معالجتها.

إن هذا النقص بتضح بشكل خاص في الوضع الفرنسي. فالتناقض الغريب في إعداد الممثل في فرنسا اليوم يتمثل في أن الإجراءات الممتازة التي تم وضعها في الثمانينيات في النظام المدرسي لخدمة طلاب المدارس والليسيه لم تجد أي أصداء على مستوى الإعداد العالي والمهني. فمن جانب نجد أن ممارسي المسرح والمدرسين يعملون معاً في إطار ترابط وثيق بين النظرية والممارسة. ومن جانب آخر نجد انفصال تام بين أقسام المسرح في الجامعات والمدارس العليا المهنية. بمعنى آخر أحرز الإعداد المدرسي (الموجه للهواة) تقدماً هائلاً بينما ظل الإعداد العالي (الموجه لمحترفي المستقبل) ساكناً في حصونه القديمة ومبادئه البالية.

وطالب الليسيه الذي يرغب في دراسة وممارسة الفن الدرامي خلال دراسته بإمكانه اختيار هذا التخصص كمادة رئيسية من بين أكثر من مائة منشأة. وبالتالي فإنه سيدرس تاريخ المسرح وتقنياته وسيشاهد عروض ويلتقي بمهنيين في جميع تخصصات المهنة وسيتابع تدريسهم وسيحضر محاضرات عملية تحت إدارة مشتركة من قبل أساتذته ومهنيين (من ممثلين ومخرجين ومؤلفين). وإذا رغب في ممارسة المسرح دون اعتباره مادة رئيسية فإنه بإمكانه أيضاً المشاركة في ورش الممارسة الفنية التي يتولاها بشكل مشترك المهنيين في المسرح والمدرسين.

ولكن بعد نجاحه في شهادته الثانوية يتعين على نفس الطالب الاختيار بين الاستعداد عبر محاضرات خاصة في معظم الأحيان لكبرى المدارس التي تقدم تدريس عملي عالي المستوى والتي يتقلص فيها التأمل التاريخي والجمالي والدرامي (من حيث عدد الساعات) وبين التسجيل في معاهد الدراسات المسرحية بالجامعات والتي لا يتم فيها تجاهل الإعداد العملي ولكنه يعتبر غير كافياً للاستعداد بشكل قوي لمهن العرض. وينتج عن ذلك أن الانفصال بين النظرية والممارسة - الذي لا يتوان الجميع منذ عقود عن القول بأنه يجب تخطيه - يبدو وكأنه مدرج أساساً في مثل هذا الإعداد كما لو كان افتراض طبيعي!. ومن ثم نجد أنفسنا أمام نظام له سرعتان ويتمثل في جامعات تقوم بالتوعية ومدارس كبرى توفر التخصص. غير أنه في تطور الممارسات الفنية الذي نشهده اليوم قد يكون التقسيم والتخصص أمراً ضاراً على عدة مستويات.

أولاً يعاني هذا التنظيم للتدريس من عزلة ما مقارنة بباقي أنواع الإعداد. ففي بعض دول أوروبا وفي الولايات المتحدة وكندا نجد أن الجامعات هي التي تتولى مسئولية إعداد الممثل. وهذا الأمر ليس خال من المشاكل (لا سيما على صعيد التمويل) إلا أنه يسمح على الأقل بتفادي الانفصال بين المعرفة والخبرة فضلا عن أنه يتيح إمكانية اندماج واسع بين الممارسات والمعارف. ومع ذلك فمن المدهش أن نرى بعض طلاب كونسرفاتوار باريس ينفرون من حضور محاضرة فن المسرح المقدمة لهم على الرغم من أن الأساتذة الذين يديرونها منذ إنشائه هم نفس الأساتذة الذين يهرع إليهم الطلاب في الجامعة وذلك لأنهم لا يرون الفائدة منها في مسارهم فيما بعد.

وبشكل موازي فإن تقليص المحاضرات العملية في الجامعة يدركه بشكل واضح العديد من الطلاب ولا سيما الأجانب الذين جاءوا للحصول على إعداد فني والذين يشعرون بالإحباط بسبب قلة الفرص المتاحة لهم على صعيد تطبيق ما تعلموه على خشبة المسرح. فهذا الأمر لا يجعل من السهل إجراء التبادلات الدولية ويساهم في عزل النظام وإغلاقه على نفسه. فما الذي يمكن تقديمه لطلاب التمثيل الأجانب الذين حضروا إلى معاهد دراسات مسرحية لا تمتلك بعضها قاعدة للممارسة العملية؟. ألا يعتبر هذا القصور أمراً مؤسفاً عندما نعلم أن التبادلات الدولية في المجالات الفنية مطلوب تطويرها بشكل ما؟. أليس هناك احتمال التعرض للاستبعاد أو أنه قد حدث بالفعل هذا الاستبعاد؟.

وفي النهاية فإن النظام له أصداء لا يستهان بها على المسرح كما هو ممارس اليوم. فاختيار الملكات الفريدة والشخصية التي كانت موضوع مطروح أعلاه يفترض أن الأشخاص الذين نعتقد أن لديهم نبوغ هم فقط الذين يحصلون على إعداد مهني عالي المستوى. وبالتالي فإن كل شيء يركز على الطبيعة الفريدة للممثل على حساب تعلم التقنيات والخبرات. وهذا التعلم الذي لا يمثل بالطبع هدفاً في حد ذاته والذي يمكن أن يتخذ أشكال عديدة يتم اعتباره قليل الأهمية بالنسبة للعديد من الطلاب الذين يشعرون بالانتماء للصفوة. وهنا نعترف بسِمة مشتركة بين جميع كبرى المدارس ولكنها سمة تصبح حادة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بالمواد الفنية. ويمكننا بالتالي التساؤل حول ما إذا كان من الأفضل بدلاً من تنمية الاستثناء إجراء إعداد لمعارف وتقنيات الطلاب الذين يشعرون بأن هناك شيء يجب تعلمه حتى يتمكنوا فيما بعد من إظهار جودتهم الطبيعية في

إطار أفضل الشروط. ويبدو أن النظام الحالي يتجه نحو انغلاق الطالب على نفسه وعلى شخصيته بدلاً من مساعدته على فتح عينيه على تنوع المسرح وإمكانياته وبدلاً من تعريفه للآخر وللعالم.

إن هذا التأمل قد يعطي عنصر إجابة للسؤال المطروح في هذه الندوة وهو هل يتم تدريس التمثيل؟. إذا ما اعتبرنا أن التمثيل هو مسألة حساسية فنية بحتة فإن السؤال يظل مفتوحاً: بالطبع بإمكاننا تطوير الحاسة الفنية للطلاب وتعليمهم التعرف على أنفسهم بشكل أفضل والشعور بأعماقهم وحث وتطوير الحالة الإبداعية عندهم إلا أن التدريس في هذه الحالة يمكن أن يتخذ أشكال متنوعة ولا يحتاج بالضرورة لتوفيره من خلال المدرسة أو الجامعة. كذلك فهو يفتح الطريق أمام ممارسات متنوعة وغير متوافقة ابتداء من النظام البديل القائم بعد جروتوفسكي وحتى مسرح الشارع. وإذا ما كنا نعتزم الذهاب أبعد من ذلك بدون إنكار ضرورة ظهور شخصية الممثل فإن المدرسة يصبح لها معنى. ربما حان الوقت لإيقاف الفصل بين تعليم المسرح وبين باقي الفنون. فهل سنصل إلى فكرة سؤال الموسيقيين ما إذا كان الإعداد التقني ومعارف الموسيقى ضرورة مسبقة للتمثيل؟. ربما يصبح عازف سيئ مؤلفاً موسيقياً كبيراً ولكنه لن يصبح قط مؤدياً جيداً. غير أنه يبدو أننا بحاجة في المسرح لمؤديين وليس لمبدعين كبار. وهذا الأمر صار أكثر حقيقة اليوم بما أن التقنيات أصبحت أكثر تواجداً على خشبة المسرح. وهذا التواجد ليس بسبب تحسين كفاءة الإضاءة والصوت ولكن أيضاً بسبب زيادة التكنولوجيات الجديدة والامتزاج المتكرر للفنون على خشبة المسرح (من موسيقى ورقص ورسم). وفي المسرح كما يتراءى الآن فإن

وجود الممثل يمثل مشكلة. إذ أن الإعداد لا يحل كل مشاكل المستقبل ولكنه يجب أن يعطي للمؤدي على الأقل الأسس الفكرية والتقنية التي سيحتاج إليها لتلبية الأهداف الفنية الجديدة. فالأمر لا يتعلق بتدريسه مبادئ الغناء والرقص والرسم أو التصوير. بل العكس يجب أن يتعلم الممثل أن يكون ما لا يستطيع الآخرون من راقصين وموسيقيين ومطربين ومسجلي الأفلام عمله. وإلا فإنهم سيقومون بهذا العمل بدلاً منه. إن تطور المسرح الذي نشعر به في بداية القرن الحادي والعشرين لا يتطلب فقط من الممثل أن يكون نابغاً في شخصيته وفي أدائه (ربما يصبح مفهوم الأداء شيئاً مهملاً قريباً). فهو يتطلب منه أن يكون الأفضل فكرياً وتقنياً لتأكيد وجوده على المسرح. وهذا الإعداد يمكن للمدرسة أولاً تقديمه. ويبدو أن هذه النقاط تتطلب الكثير من العمل.

الهوامش

١- قد يكون من الضروري اعتبار تاريخ المسرح في إطار علاقته مع تطور العلوم (انظر خاصةً الأبحاث التي قام بها علم الأعراق المسرحية بناء على مبادرة من جون ماري براديه على سبيل المثال).

٢ -كما تضيف فيولا سبولين: "إلا أن ذلك لا يسمح بالنظر إلى "التقنيات (على أنها) إجراءات ميكانيكية -مخزن لحيل معنونة وجاهزة للاستعمال في حال الاحتياج لها" وذلك في كتاب Actors on acting لتوبي كول وهيلين كريش شينوي، نيويورك، Crown Trade Papebacks، ١٩٧٠، ص ٦٤٦.

٣ -الكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس CNSAD، مدرسة المسرح القومي بستراسبورج TNS، المدرسة القومية العليا لفنون وتقنيات المسرح ENSATT بليون، أكاديمية لندن للموسيقى وللفن الدرامي LAMDA أو الأكاديمية الملكية للفن الدرامي RADA في لندن، المدرسة العليا للفن الدرامي بجنيف ESAD، كونسرفاتوار لوزان، المعهد القومي العالي لفنون العرض ببروكسل ENSAS، الكونسرفاتوار الملكي بلياج، معهد del Teatre de la Diputcio de Barcelona، مدرسة Real Escuela Superior de Arte Dramatico (RESAD) بمدريد، مدرسة Civica Scuola Paolo Grassi بميلان، أكاديمية Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio

d'Amicoبروما، معهد الدراسات العليا بإسن Folkwang-Hochschule de Essen،أكاديمية المسرح البافاري Bayerische Theaterakademie بميونخ، المدرسة القومية للمسرح بكندا أو كونسرفاتوار الفن الدرامي بمونتريال، وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

٤ -كان يجدر أن نضيف اسم جروتوفسكي إذا كان حياً إلى هذه القائمة

٥ -نظمت الأكاديمية التجريبية في يونيه ٢٠٠٠ ندوة حول موضوع الإعداد من قبل المعلمين. وتم نشر المداخلات تحت عنوان "مفكرو التدريس من جروتوفسكي وحتى جابيلي"،في بدائل مسرحية، الأكاديمية التجريبية للمسارح/أوديون-مسرح أوروبا، ٢٠٠٠، ١٢٨ صفحة.

٦ - تم مؤخراً إنشاء برنامج للإخراج شبيه بعض الشئ بالبرامج الأمريكية للمرة الأولى بفرنسا بقسم فنون العرض بجامعة باريس X نانتير.

٧ - أولاً: تحديات الإعداد، ثانياً: الدخول إلى الإعداد، ثالثاً: الأسس التقنية للتعلم، رابعاً: الإعداد المتوازي، خامساً: تربية الإبداع، هل هي ممكنة؟، سادساً: من الإعداد إلى الحياة المهنية: أثر قوانين السوق على الإعداد، سابعاً: أي إعداد لأي مسرح؟ بالإضافة إلى مائدتين مستديرتين حول المخرج والممثل كمعدين.

٨ - سنجد في هذه الموضوعات العناوين المعطاة للجلسات وللفصول التالية.

٩ - لقد تغير اسم هذا القسم من ذلك الحين ليصبح الدرسة العليا لمسرح كيبيك في مونتريال.

١٠ - جون لويس مارتينيللي، آنذاك مدير المسرح القومي بستراسبورج TNSفي Séquence 5، TNS، ١٩٩٦-٩٧، ص ٧ .

١١ - أنطوان فيتيه، كتابات على المسرح، الجزء الأول، المدرسة، باريس،POL، ١٩٩٤، صفحة١٣٦

١٢ - لاحظ فيتيه أن " في المدرسة، يبدأ الجميع من الصفر". "ولا يتم الحديث عن المسرح، بل نحاول التوصل إلى ما هو حي من خلال الملاحظة والفضول. إن التربية تقوم على الحركة والمعرفة، المعرفة التي تتم من خلال الجسد لا من خلال الأفكار (...) أشعر بالأحرى أني مزارع ومستكشف في آن واحد.(...) فأنا العقبة الضرورية (...) إن المدرسة (...) هي في الأساس تدريس شامل. أما الجذع المشترك، فهو الحياة. الحياة كنقطة ثابتة للمعرفة. نقطة ثابتة تتحرك وهنا تكمن السخرية" في " Débat/CNRS/Théâtre de Gennevilliers، ٨ مارس ١٩٨٢" المسرح/ الجمهور، ملف خاص بإعداد الممثلين، رقم ٤٦-٤٧، يوليه-أكتوبر ١٩٨٢، صفحة ٣٥-,٣٦

١٣- إن المقتطفات المكتوبة بين قوسين مأخوذة من ملف لمارك دوريه، المدير السابق لكونسرفاتوار الفن الدرامي بكيبيك، والمُعنون: من أجل تربية الحركة.

١٤- كلمة روسية تعني "مسرح السوق" أو "السيرك المسرحي".

١٥- الفصل الأخلاقي أو عدم التقمص هو ما يسمح للمشاهد بطرح تساؤلات حول وضعه في العالم. إنها تماثلية ولكنها معكوسة بالنسبة للوضع الذي يحتله الممثل.

١٦ - آلان بونتو، القاموس الفني الكيبيكي، لومياك، صـ١٠٢٥

١٧ - جون جيلبيير، روح المسرح، فيبيس، ٢٠٠١، صـ١٩

١٨- جون جيلبيير، روح المسرح، صـ ٢٠٩,

١٩- جون جيلبيير، روح المسرح، صـ ٢٠٩,

٢٠ - شوجو أوتا، مدير Tenkei Gekjko باليابان.

٢١ - المداخلة المنشورة هنا تم إلقائها في إطار ندوة سابقة عقدت في مونتريال في أكتوبر ١٩٩٨ وكان موضوعها أيضاً إعداد الممثل. وبدا لنا أنها تكمل بتناغم بقية المقولات المجمعة هنا.

٢٢- الكونسرفاتوار القومي بباريس

٢٣ - أدار مارسيل بوزونيه الكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي بباريس منذ ١٩٩٣ وحتى ٢٠٠١ . انظر مداخلته في الصفحات التالية.

٢٤- لحظة بلحظة، أكت سود بابيه، ١٩٩٨

٢٥- كلمة تعني أن كل حركة في اتجاه ما يجب أن يسبقها حركة في اتجاه معاكس.

٢٦ - البحث المنشور هنا تم إلقائه في إطار ندوة سابقة عقدت بمدينة مونتريال في أكتوبر ١٩٩٨ وكان موضوعها يتعلق أيضا بعملية إعداد الممثل. وقد فكرنا في إدراجها لأنها

تعرض بوضوح المبادئ الرئيسية لفكر جاك لوكوك الذي يعد أحد أهم التربويين في القرن العشرين.

٢٧ - لنذكر من بين المخرجين: أريان منوشكين ولوك بوندي وكريستوف مارثالير ومن الممثلين: فيليب أفرون وبيير ريتشارد وجفري روس (أوسكار هوليوود لعرض Shine) ومن المؤلفين: ياسمينا رزا وميشيل أزاما وإدواردو مانيه وستيفن بركوف والمجموعات التي تكونت مثل مجموعة مومنشانز Mummenchanz وكوميديان Commediants وسيرك الشمس Cirque du Soleil ومسرح التواطؤ .Théâtre de Complicité.

٢٨- الجسد الشاعري (تدريس الإبداع المسرحي)- جاك لوكوك بالتعاون مع جون جابرييل كاراسو وجون كلود لالياس. كراسات ANRAT عدد رقم ١٠ - دار النشر Actes .Sud-Papiers Ed - 1997

٢٩- كونستانتين ستانسلافسكي - ملاحظات فنية - ستراسبورج - دار النشر - Circé - 1997 صـ٦٣ .

٣٠- هنري ماتيس - ورد ذكره من قبل بيير شيدر في كتاب "ماتيس" - باريس - دار النشر Flammarion - 1984.

٣١- تصريحات أوردها ليون موسيناك في كتاب "معاهدة الإخراج المسرحي" - باريس - دار النشر شارل ماسان - ١٩٤٨,

٣٢- هذا كلامي.

٣٣- في كتاب "التناقض لدى الممثل" دينيس ديدرو - باريس - دار النشر المكتبة المسرحية - ١٩٧٩ .

٣٤- في جريدة ليبراسيون - باريس - عدد خاص إبريل , ١٩٨٥

٣٥ - آلان كتاب "مدرسة الخلق" - باريس - دار النشر .Actes-Sud

٣٦- برنار تابي هو رجل أعمال فرنسي صار رجلاً سياسياً. وكان له نزاع مع القضاء ثم اتجه إلى المسرح والسينما بعد ذلك.

٣٧- هذا النص لم يكن موجوداً أساساً في برنامج ندوة "الإعداد أو النقل". لقد قامت السيدة ناتاليا بوجوسوفا بإعداده بناء على طلبنا في أعقاب إحدى مداخلاتها في إحدى الجلسات. والتدريس المقدم في روسيا لم يتم تناوله في أيام الندوة الثلاثة. وبالتالي رأينا أنه من المفيد التعريف بطريقة التدريس المتبعة في مدرسة الـ GITISوالتي تعد إحدى المدارس الرئيسية في إعداد الممثل في روسيا.

٣٨- أرغب في توجيه الشكر لزملائي الذين ناقشوا معي في إبريل ٢٠٠١ مشاكل الإعداد المسرحي المطروحة في هذا المقال وهم السيد زينوفاتش Zhenovatchالمراقب الفني لمحاضرات كلية الإخراج المسرحي والسيد سكانداروف Skandarovمدير كلية الإخراج والسيد تبلياكوف Teplyakovمدير كلية الأداء والسيد. خملنيكايا Khmelnickaya المدير العام.

٣٩- بشكل خاص يجب تجميع النظريات التفاعلية لدراسة المهن (مدرسة شيكاغو - شابولي - بورديو) وكذا إضافات موس (نظرية "الواقع الاجتماعي الكامل").

٤٠- جورج جورفيتش - "علم اجتماع المسرح" - مجلة - Lettres Nouvelles العدد رقم ٣٥ - باريس - دار جوليار - فبراير ١٩٥٦ -صد ١٩٦-, ٢١٠

٤١- نحن مع ذلك لا نتجاهل أن الإعداد المبدئي يصعب تعريفه. ونحن نُبقي في الأذهان بعض استنتاجات الدراسات الثلاث المؤخرة المختصة بعمليات الإعداد وبمهنة الممثل (وهي "العرض الحي" - باريس - الوثائق الفرنسية ١٩٩٧ - جنون ميشيل منجر "مهنة الممثل/عمليات الإعداد/الأنشطة والمهن في انقسام الذات" - باريس - وزارة الثقافة والاتصالات - DAG إدارة الدراسات والتوقعات ١٩٩٧ - كاترين بارادايز بالتعاون مع شابري وفورش "الممثلون، المهنة وسوق العمل" - باريس - دار النشر .(PUF 1998 فهذه الدراسات الثلاث تشترك في خفض كبير للفرق بين "العالم المهني" و"عالم الإعداد" بما أنهما يشكلان شبكات معقدة حيث أن التقسيم الأولي بين فترة الإعداد المبدئي والتدريب اللاحق للمهنة ليس فقط أمراً شاقاً ولكنه قد يبدو بشكل مجمل كتبسيط سهل. وفي الفصل الخاص بالإعداد للعمل يُظهر كتاب بيير ميشيل منجر أن دخول مهنة الممثل يتخذ أشكال عديدة وبالتالي ليس من السهل تحديد مَعلَم لا جدال فيه بخصوص أصل المهنة. وقد دفعه ذلك لاعتبار الإعداد والعلاقة بين الإعداد والنشاط المهني كتشكيل لمعاني كبيرة في إطار تراوح النسب وفقاً للصفات الفردية في المهنة وفي إطار تعديل حتى القيمة مع مجريات المهنة.

٤٢- إن تناول هذه المسائل ربما يسمح بتخطي الانقسام المتكرر في عدد لا بأس به من الندوات الدولية منذ عدة سنوات. فعلى سبيل المثال هناك توصية لجنة "الإعداد المهني ووضع الفنان" في مجلة الحالات العامة للمسرح – المسرح الدولي ١-٢/١٩٨٠ – يونسكو IIT - 17-22 مارس ١٩٨٠: "المادة رقم ٣: يجب على مدرسة المسرح أن يكون لها هدفين: إعداد الطالب لدخول المسرح كما هو وتوفير للطالب إمكانيات صنع مسرح المستقبل. المادة رقم ٤: في هذا الاتجاه يجب على مدرسة المسرح توفير إعداد تقني يعكس أفضل ممارسة للمسرح المعاصر".

٤٣- جون بول ريسفيبر "تناقضات التعليم" – مجلة " Le Portique مجلة الفلسفة والعلوم الإنسانية" – عدد رقم ٤ – ستراسبورج – الفصل الثاني ١٩٩٩، صـ ٩٨.

٤٤- جون لوك نانسي – - Les Muses باريس – دار النشر Galilée - 1994- صـ ١٤٢-١٤٣.

٤٥- جون لوك نانسي – - Les Muses باريس – دار النشر Galilée - 1994- صـ ١٤٢-١٤٣.

٤٦- لدعم صفة الأخلاق التي نعتبرها أساسية في نقل الخبرة المسرحية، نشير مجدداً إلى أعمال جون بول ريسفيبر التي سنحتفظ منها بتأكيدين نموذجين وهما:

على اختلاف الاتصال فإن النقل يتخلى عن التقنيات. فهو يتم في محيط خاصية ثقافية أو تمييز مترابط يصمد أمام وضع نظم قياسية للعمليات. وكل شيء يتم كما لو كانت

الوسائل المخططة تُعرض الشيء المطلوب نقله للخطر. وفي الواقع يمكن أن نلاحظ أنه عند انتصار التقنيات تسعى امبراطورية الاتصال لامتصاص أماكن النقل. ودون شك هل هذه الظاهرة هي التي تميز اليوم الحداثة؟. ولكن الرغبة في النقل أقوى من شغف الاتصال. والقيم تقاوم عمليات التسوية والهويات تعترض على الانتهاك العام. وكل شيء يتم كما لو كان توحيد التقنية يُحدث كرد فعل الفروق المتنامية للأنظمة الثقافية في إطار عمليات نقل أكثر خصوصية. وعملية النقل تخضع ليس فقط لمنطق تقني ولكن لقواعد. وبما أنه يعتبر اتصال مُخرب فإنه يتم أولاً في لغة الاستفهام التي يندمج فيها الكلام مع الصمت. (تابع جاك ديلكوفيلري، "الجنايني" في مجلة "فن المسرح- المخرج التربوي"- شتاء ١٩٨٧-ربيع ١٩٨٨- عدد رقم ٨ - دار النشر Actes sud-Th.Nat de Chaillot - 1987- صـ٦٤: "بالنسبة لي فإن ما لا يتغير وهو ما يلي: يجب على الطالب الصمت ويجب على الأستاذ عدم التحدث"). إن الاستفهام يكسر قانون الحوار العام ويقترح من خلال مهارة شخصية مشروع خاص لشخص يحصل على هويته عن طريق اكتساب هذا المشروع (جون بول ريسفيبر - "تناقضات التعليم" مجلة Le Portique "مجلة الفلسفة والعلوم الإنسانية" عدد رقم ٤ - ستراسبورج - الفصل الثاني من عام ١٩٩٩ - صـ ١٠٠).

وفي مجال البحث الذي يتم فيه اعتبار خشبة المسرح كمكان مقدس يلتقي فيه العالم سنهتم أيضاً ببحثه عن الخاصة "بالأماكن المشتركة للحداثة" (في مجلة Le Portique -العدد الأول - ستراسبورج - الفصل الأول من عام ١٩٩٨ - صـ ١١-٣٤). فبعد أن

أعلن أن "الحداثة مركزها السطحي هو الذاتية والذي يؤدي إلى التأكيد غير المشروط لها إلى نقل الكائن من قطب التواجد إلى قطب التمثيل" وأن "في مثل هذا الإطار تعتبر مشكلة الأخلاق غير منفصلة عن حرية الإنسان" يستنتج أنه "في جميع الأحوال تعتبر الأخلاق في الاتصال شاهد على قدسية الإنسان في إطار نظام غير تقليدي".

٤٧- إن قراءة جون مارك ليفيراتو لنص كليست الخاصة "بمسرح الدُمي" يفتح لنا طريق هام بخصوص المكانة المحورية لجسد الممثل على صعيد نقل القدرات في الإعداد المسرحي وعلى صعيد تحديد العلاقة غير المنفصلة عن جسد الجمهور بخصوص إدراك الأدب المسرحي كموضوع أساسي في الإعداد (انظر أيضاً كتابه - Mesure de L'art باريس - دار النشر - La Dispute وبشكل خاص فصل "الفن والجسد" صـ ٣٤٩-٣٦٧).

٤٨-عرضنا هذا المشروع في ندوة مونتريال حول "إعداد الممثل" (أكتوبر ١٩٩٨) وذلك تحت عنوان "البحث عن التميز الإبداعي". وليس هناك مجالاً للاندهاش لكوننا بدأنا بالتحدث عن الدخول المهني. ونحن ندرك هذه المسئولية إزاء الطابع الاجتماعي لفن المسرح وأنه يتطلب دوماً بصورة ما لأموال المحليات وللناحية التربوية أيضاً منذ وجوده. ووفقاً لذلك نقوم بتمديد الناحية التربوية الأساسية بالمبادرات العملية "مسرح الجماهير". ولكن من الحقيقي أيضاً كما سنوضحه من خلال الناحية التربوية لنظام"لنقاط المرور الإجبارية" أننا قمنا بتطوير جزء كبير من نقد المهنة كما هي. ونعتقد أن الادماج من ناحية والرفض من ناحية أخرى أو ابتكار محيط جديد للابداع لا يجب أن يكون نتيجة لناحية اقتصادية أو إعداد سيئ ولكن يجب أن يكون نتيجة خيار. وفي

هذا الصدد فإن نص جاك ديلكوفيليري "الجنايني" يمثل بشكل كبير العقد المعنوي بين التربويين والطلاب (مجلة فن المسرح عدد رقم ٨- "المخرج التربوي"- باريس- دار النشر - Actes sudشتاء ١٩٨٧- ربيع ١٩٨٨- صـ٦٠-٧٢).

٤٩- فيرجينيا مانيا- "هذه الحياة ليست كافية. من الممثل طبقاً لستانسلافسكي إلى المؤدي طبقاً لجروتوفسكي" في مجلة "المسرح العام" عدد رقم ١٥٣ - باريس - مسرح جينيفيلييه - مايو/يونيو ٢٠٠٠ - صـ٤-١٩,٠ وأيضاً توماس ريتشارد في "العمل مع جروتوفسكي على الحركات الجسدية"- لندن - دار النشر (Routledge Ltd- 199 الترجمة الفرنسية دار النشر .(Actes sud 1995

٥٠- دراسة مايرهولد "قذف الحجر" - Throwing the Stone دار النشر Arts - Archivesالأرشيف الثالث- ١٩٩٦-١٩٩٧ (وثيقة مرئية).

٥١- فرانسين لاندران- "ومعه حياة رجل" - ليياج - مجلة - Cahier Groupovعدد رقم ٢ - ديسمبر ١٩٩٧ - صـ٢٨ .

٥٢- بخصوص Groupov انظر كتاب جاك ديلكوفيليري "إلى من كتبت "Lulu-Love-Lifeفي مجلة البدائل المسرحية - عدد رقم ٤٤ - بروكسل - يوليو ١٩٩٧ وجاك ديلكوفيليري في "من المرض التزود بسلاح" في إصدارات Réseaux - 88-89-90مجلة متعددة التخصصات في الفلسفة الأخلاقية والسياسة--مونز-مركز التخصصات المتعددة للدراسات الفلسفية لجامعة مونز ٢٠٠٠ -صـ١٥١-١٦٠ .

٥٣- أنظر جاك ديلكوفيليري - "الجنايني" - نفس الكتاب صـ٦٥ . "إن الجنايني الخاص بالممثلين يدرك جيداً أنه لا يقوم بمساعدة الزهور على النمو من خلال الضغط عليها. فهو يؤسس رهانه على ذلك لأن هذا الأمر حقيقي: "أنت تعرف أكثر مما أعرف. فهناك بداخلك ممثل وهذا هو الجزء الأفضل أكثر مما تحاول قوله". فالمشكلة ليست فقط "القول" ولكن "أن يمتطي النمر".

٥٤- جاك ديلكوفيليري - "ورش هنا والآن" - لبياج - إصدارات - Cahiers Groupov عدد رقم ٢ - ديسمبر ١٩٩٧- صـ٧٦ . فهذه الورش توضح بشكل عملي قدر الإمكان بتطوير هذا التدريب.

المحتويات

سيرة المشاركين ٣

تمهيد ٣٩

المقدمة ٤١

الفصل الأول

أقوال مخرجين مسرحيين ٦١

الفصل الثاني

التحديات الأساسية للإعداد ١١٣

الفصل الثالث

الدخول إلى الإعداد ١٥٣

الفصل الرابع

المخرج كقائم بالإعداد ١٩١

الفصل الخامس

الأسس التقنية للتعليم ٢٣٩

الفصل السادس

الإعدادت المتوازية ٢٦٥

الفصل السابع

المجال التربوي الخاص بالإبداع ٣١٣

الفصل الثامن

الممثل كمسئول إعداد ٣٥١

الفصل التاسع

من الإعداد إلى الحياة المهنية .. تأثير قوانين السوق على الإعداد ٤٠١

الفصل العاشر

أي إعداد لأي مسرح؟ ٤٥٧

الخاتمة ٥٠٣

الهوامش ٥١١

رقم الإيداع ١٨٠٧٤ /٢٠٠٦
I. S. B. N.
977 - 437 - 030 - 9
مطابع المجلس الأعلى للآثار

